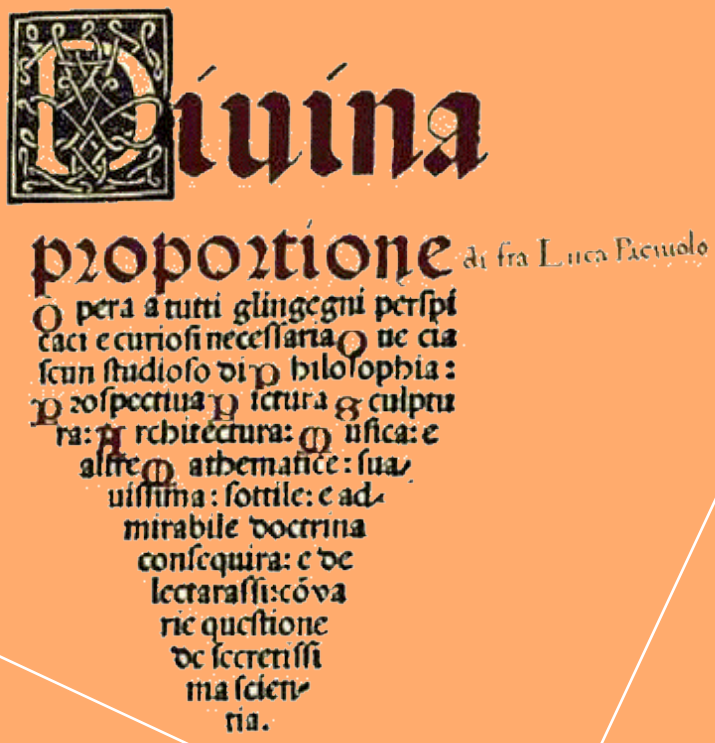
Vol. I, Issue 2
July/December 2014
ISSN: 2284-3310

Muse en abyme

International Journal of Comparative Literature and Arts

[In]Exact Sciences



BAE
BEL-AMI
EDIZIONI

Mise en Abyme
International Journal of Comparative Literature and Arts

Vol. I, Issue 2
July-December 2014

General Editors:
Armando Rotondi – Nicolaus Copernicus University in Torun
Elisa Sartor – Nicolaus Copernicus University in Torun

Editorial Office:
Elena Dal Maso – University of Verona
Giulia Ferro Milone – University of Verona
Anita Paolicchi – University of Pisa
Alessandro Valenzisi – University of Strathclyde

Advisory Board:
Beatrice Alfonzetti – University of Rome "La Sapienza"
Raffaella Bertazzoli – University of Verona
Joseph Farrell – University of Strathclyde
Srecko Jurisic – University of Split
José María Micó – Pompeu Fabra University
Mariantonietta Picone – University of Naples "Federico II"
Pasquale Sabbatino - University of Naples "Federico II"
Antonio Saccone – University of Naples "Federico II"
Álvaro Salvador – University of Granada
Roxana Utale – University of Bucharest

Logo and cover:
Nicoletta Preziosi

Publisher:
Bel-Ami Edizioni S.r.l.
Roma
www.baedizioni.it

Contact information:
Armando Rotondi: armandorotondi@umk.pl
Elisa Sartor: elisasartor@umk.pl

Submission of contributions and material for review purposes:
journal.abyme@gmail.com

ISSN: 2284-3310

Mise en abyme
International Journal of Comparative Literature and Arts

July-December 2014
Vol. I, Issue 2
ISSN: 2284-3310

TABLE OF CONTENTS

Monographic section. *[In]Exact sciences*

Foreword

p. 6

Art is Critical
John D. Barrow
DAMTP – Centre for Mathematical Sciences – Cambridge University

Teoria letteraria e scienze cognitive: un quadro italiano p. 8
Simone Rebora
Università degli Studi di Verona

***RMQ13 – Commedia Quantistica Relativistica*: un Teatro per la Scienza** p. 22
Carlo Cosmelli
Dipartimento di Fisica, Sapienza Università di Roma

But They *Talk*: Historical and Modern Mechanisms
Behind the Beast Folk's Language in *The Island of Dr. Moreau* p. 36
Bonnie Cross
Community College of Allegheny County

Miscellanea

Andrés Neuman y la traducción como vehículo de pensamiento p. 60
Katiuscia Darici
Università degli Studi di Verona

No Hamlet, two Hamlets:
The Shakespearean Tragedy Directed by Carmelo Bene and Celestino Coronado p. 70
Armando Rotondi
Nicolaus Copernicus University in Torun

Mise en abyme
International Journal of Comparative Literature and Arts

July-December 2014
Vol. I, Issue 2
ISSN: 2284-3310

Félix Grande: ***Taranto. Homenaje a César Vallejo*** p. 78
Elisa Sartor
Nicolaus Copernicus University in Torun

Reviews

Dalla Polis greca all'E-democracy
di Ida Libera Valicenti p. 91

Dario e Franca. La biografia della coppia Fo/Rame attraverso la storia italiana
di Joseph Farrell p. 93

P. Planh *per Pier Paolo Pasolini*
di Stefano Strazzabosco p. 95

Mise en abyme
International Journal of Comparative Literature and Arts

July-December 2014
Vol. I, Issue 2
ISSN: 2284-3310

Monographic section

[In]Exact sciences

July-December 2014
Vol. I, Issue 2
ISSN: 2284-3310

Foreword

Art is Critical

John D. Barrow
DAMTP
Centre for Mathematical Sciences
University of Cambridge

Human beings are good at finding all the ways in which to be creative within prescribed limits – painting inside a rectangular frame, writing only in iambic pentameters or in sonnet form. Scientists sometimes like to study how that creativity occurs, what it achieves, and where to look for inspiration. The scientific method has two facets. Coming up with ideas and hypotheses are processes that have no rules at all. But the process by which those ideas are subsequently tested again the evidence has a fairly rigid set of rules. Whereas artistic creation strives to be individualistic and unique, science is not like that. Most scientific discoveries would have been made soon by someone else if the first discoverers had not done their work. Sometimes that discovery by others would have happened very soon afterwards but in other cases a very long interval of time might need to pass before others passed that way again. This is why "science is We but art is I".

Many artists are nervous about scientific analysis. They fear its success, worried that art might lose its power, or they might be diminished, if the psychological roots of their work and its impact on us were exposed. They might even be right to be worried. Unbridled reductionism – "music is nothing but the trace of an air-pressure curve" – is a surprisingly common world view that should be given no encouragement. However, one also finds the equally mistaken contrary view that science has nothing to offer the arts: that they transcend all attempts to capture them objectively. Indeed, many scientists see the creative arts as entirely subjective activities but enjoy them no less for all that.

As science has started to come to grips with the study of complexity, it is natural that it will encounter artistic creations, like music or abstract art, because they have interesting things to teach us about the development of complexity in the forms that we find so appealing. E.O. Wilson has suggested that the link between science and art can be made closest when both are viewed from the vantage point of the study and appreciation of complexity: "The love of

July-December 2014
Vol. I, Issue 2
ISSN: 2284-3310

complexity without reductionism makes art; the love of complexity with reductionism makes science".[1]

There is a further interesting feature of complex phenomena that sheds light upon what it is we like about many forms of art that we value most. If we allow a stream of grains to fall vertically downwards on to a tabletop then a pile of sand (or rice grains) will steadily grow. The falling grains will have haphazard trajectories as they tumble over the others. Yet, steadily, the chaotically unpredictable falls of the individual grains will build up a large orderly pile. Its sides steepen gradually until they reach a particular slope. After that, the slope gets no steeper. The special 'critical' slope will continue to be maintained by regular avalanches of all sizes, some involving just one or two grains, but other rarer events producing a collapse of the whole side of the pile. The overall result is striking. The haphazard falls of the individual grains have organised themselves to produce a stable, orderly pile. In this 'critical' state the overall order is maintained by the chaotic sensitivity of the individual grain trajectories. If the pile was on an open tabletop then eventually the grains would start falling off the sides of the table at the same rate that they drop from above. The pile would be always composed of different grains: it is a transient steady state.

The robustness of the overall shape of the pile that exists despite the sensitivity of the individual grain trajectories is very suggestive of what it is we like about many artistic creations: a sensitivity to small changes in the face of overall structural robustness. A 'good' book, film, play or piece of music is one that we want to experience again. The 'bad' work is one that we don't. Why do we want to see a great theatrical work like *The Tempest*, or hear a Beethoven symphony, more than once? It is because small changes in production – different actors, modern dress, new styles of direction, or different orchestras and conductors – create a completely new experience for the audience. Great works are sensitive to small changes in ways that enable them to give you a new and pleasurable aesthetic experience. There is novelty yet the overall order is maintained. They seem to exhibit a type of criticality. And this combination of unpredictability in the presence of predictability – stability maintained by instability – is something that we seem to find artistically very appealing.[2]

[1] E.O. WILSON (1998), *Consilience*, New York: Knopf.
[2] For a more extensive discussion of the interactions between mathematics and many aspects of the arts see also J.D. BARROW, *100 Essential Things You Didn't Know About Maths and the Arts*, London: Bodley Head, to be published Nov. 2014.

July-December 2014
Vol. I, Issue 2
ISSN: 2284-3310

Teoria letteraria e scienze cognitive: un quadro italiano

Simone Rebora
Università degli Studi di Verona

Abstract: Il presente saggio propone una rassegna dei principali contributi sul rapporto tra letteratura e scienze cognitive, pubblicati in Italia tra il 2009 e il 2013. I volumi presi in esame mostrano un ampio spettro di approcci metodologici, tra cui dominano la narratologia e la teoria della ricezione. Con riferimento alle loro possibili applicazioni nell'ambito della critica letteraria, si discutono gli esiti più recenti e le prospettive per questo campo di ricerca.

Parole chiave: teoria letteraria, scienze cognitive, neuroscienze, narratologia, teoria della ricezione, estetica.

Abstract: This paper provides an overview of the main contributions on the relationship between literature and cognitive sciences, published in Italy between 2009 and 2013. The works examined show a wide spectrum of methodological approaches, dominated by narratology and reception theory. With reference to their possible applications in literary criticism, I discuss the most recent results and the prospects in this field of research.

Key Words: Literary theory, Cognitive sciences, Neurosciences, Narratology, Reception theory, Aesthetics.

*****

Come nota Patrick Colm Hogan in uno dei suoi studi più recenti:

> Much previous work in cognitive theory of narrative has been concerned with general principles, cross-cultural or cultural. It has rarely focused on the particularity of authors or the particularization of individual texts. This is not to say that theorists have not analyzed unique literary works. They have done so extensively. Indeed, the main work of narrative literary analysts, cognitive or otherwise, commonly involves drawing on narratological theory to explicate particular texts. But that is a matter of *criticism*. To say that cognitive *theory* of narrative has tended to ignore particularity is to say something else. It is to say that there has

July-December 2014
Vol. I, Issue 2
ISSN: 2284-3310

> been relatively little theorization of what makes narratives particular, how they come to be specified. (Hogan 2013: xi-xii)

Sebbene queste osservazioni siano riferite a un quadro molto più ampio (che eccede gli obiettivi del presente saggio), il loro tenore delinea bene le problematicità di un campo di studi ancora in corso di formazione, che cavalca le potenzialità del taglio interdisciplinare, confrontandosi però con i rischi delle chiusure generalizzanti, d'impronta (paradossalmente) neo-strutturalista.

Gli studi sui rapporti tra letteratura e scienze cognitive in Italia sono ancora in larga parte una novità: sviluppatisi sullo scorcio del nuovo millennio (cfr. Turner 1996; Stockwell 2002; Hogan 2003), s'impongono all'attenzione del pubblico italiano solo a partire dal 2009, anno che vede la pubblicazione di due fondamentali volumi, a cura di Stefano Calabrese e Massimo Salgaro. È proprio in questo periodo, poi, che Vittorio Gallese formula la sua "teoria dell'incarnazione della comprensione del linguaggio",[1] offrendo una possibile controprova scientifica per le proposte avanzate quasi in contemporanea dai teorici della letteratura (cfr. Gallese 2008). A partire da questo momento si moltiplicano i contributi sull'argomento, dalle monografie alle raccolte, dalle guide sintetiche fino ai primi tentativi di interpretazione critica e applicativa. Il presente saggio intende passare in rassegna i contributi più significativi, nel tentativo di definirne le principali linee di tendenza. Il tutto senza dimenticare le osservazioni di Patrick Colm Hogan. Perché se il campo si apre alla comprensività delle prospettive teorico-scientifiche, non bisogna dimenticare che il suo ambito di applicazione è e resta quello più intimo e sfuggente: la mente umana, quando confrontata con i 'dispositivi cognitivi' della creazione letteraria.

[1] Come noto, Gallese fu un membro del team di scienziati guidato da Giacomo Rizzolatti, che nel corso degli anni '90 scoprì e descrisse il funzionamento dei 'neuroni specchio'. "La teoria dell'incarnazione della comprensione del linguaggio prevede che, quando i soggetti ascoltano frasi riferite ad azioni, il loro sistema di neuroni specchio dovrebbe essere modulato e che l'effetto di questa modulazione dovrebbe influenzare l'eccitabilità della corteccia motoria primaria e quindi l'esecuzione dei movimenti che ricadono sotto il suo controllo" (Gallese 2009: 191).

July-December 2014
Vol. I, Issue 2
ISSN: 2284-3310

1. Fra neuroestetica e narrative turn

Il volume curato da Stefano Calabrese (2009) include già nel titolo una chiara presa di posizione teorica: se il prefisso 'neuro-' indica una delle branche più evolute (ma anche più 'alla moda')[2] tra le moderne scienze sperimentali, il neologismo *Neuronarratologia* implica la sua ibridazione con uno specifico versante teorico degli studi letterari. Calabrese giustifica questa scelta già dal principio, sottolineando come "[q]uello che è stato definito il *narrative turn*, databile intorno alla metà degli anni Novanta, […] ha contraddistinto aree del sapere e dell'esistenza quotidiana tradizionalmente anarrative come la politica e il marketing" (Calabrese 2009: 1). Una spinta che conduce l'analisi narratologica ben oltre i limiti della testualità, per riconoscere nella narrazione una "funzione cognitiva essenziale", utile ad affrontare la complessità del mondo con strumenti adeguati:

> Come in questi anni stanno dimostrando le neuroscienze, la facoltà apparentemente naturale di leggere il modo di agire degli individui si ottiene solo grazie a una *full immersion* nella narratività perfusa del mondo quotidiano, dove racconti orali, romanzi, fiction cine-televisive, stringhe fumettistiche e resoconti di viaggio digitati da qualche *blogger* sul web svolgono una funzione cognitiva essenziale. È quella la palestra entro cui apprendiamo a organizzare in unità sequenziali complesse gli atomi frammentari della realtà. (2009: 20-21)

Il volume – che vanta di essere "il primo […] che appaia in Italia" (2009: 3) sull'argomento – si avvale della collaborazione di studiosi già affermati a livello internazionale (David Herman, Lisa Zunshine, Uri Margolin e Brian McHale, i cui contributi già editi sono tradotti per l'occasione) ed è concluso da una serie di saggi inediti, scritti da un team di giovani ricercatori italiani (Luca Berta, Cristina Bronzino e Antonella De Blasio). Tra questi ultimi, desta particolare interesse il saggio di Berta, intitolato "Narrazione e neuroni specchio": ancora all'oscuro (per chiare ragioni cronologiche) delle coeve proposte di Vittorio Gallese, Berta giunge a dimostrare che "l'evocazione linguistica è sufficiente a mobilitare il dispositivo dei neuroni specchio, che ricorre allo spazio condiviso d'atti e di emozioni per conseguire un'intuizione in prima persona del fare e del sentire dell'altro" (2009: 197). Riletto a posteriori, tale sforzo teorico apparirebbe

[2] "Come un meridiano di Greenwich, il prefisso 'neuro' scandisce così molto del sapere contemporaneo, e forse si deve ammettere un *neuro turn*. Non si spiega altrimenti perché nel 2007 i laboratori Lancôme abbiano deciso di pubblicizzare una ricerca svolta in collaborazione con l'Università della California con il nome di battaglia 'neurocosmetica', mentre l'anno prima potevamo leggere nell'allegato di un quotidiano un articolo intitolato *Un lifting ai neuroni?*, in cui si suggeriva una ginnastica per tenerli in forma: la 'neurobica'" (Cappelletto 2009: 8).

July-December 2014
Vol. I, Issue 2
ISSN: 2284-3310

quasi del tutto inutile (rimpiazzato dalla più 'scientificamente sostenuta' ipotesi di Gallese), ma dimostra un assunto ancora più fondamentale: come gli studi letterari – in determinati casi e sotto specifiche condizioni – possano anche prevenire i risultati della ricerca scientifica.

L'insistenza sul versante narratologico è supportata poi dall'intenso saggio di Uri Margolin e dal doppio contributo di David Herman, che cita Leonard Talmy e Tuija Virtanen al fine di "rivendicare per il racconto lo status di sistema cognitivo fondamentale" (2009: 108), definendolo al contempo "come tipologia testuale *primaria*" (2009: 109). Lisa Zunshine offre un'estesa applicazione delle metodologie appena definite al genere del romanzo poliziesco, mentre Brian McHale ripercorre in sintesi la storia della teoria della narrazione, soffermandosi in particolare sul ruolo di Michail Bachtin.

Pubblicato a un solo mese di distanza (ma frutto di un seminario svoltosi a Verona nel 2007), il volume curato da Massimo Salgaro propone invece una diversa inquadratura della questione. Ancora una volta, già dalla semplice lettura del titolo si possono dedurre le caratteristiche principali del libro. *Verso una neuroestetica della letteratura* (2009) introduce in primo luogo una disciplina filosofica conosciuta in Italia da oltre un decennio,[3] ma mai apertasi agli ambiti letterari;[4] inoltre, la scelta di porsi come prodromo per il possibile sviluppo di una nuova disciplina, offre al volume una maggiore libertà d'impostazione. I sette saggi che lo compongono indagano infatti vari argomenti e metodologie, dalla poesia al romanzo, dalla ricognizione teorica fino all'analisi dei singoli testi. Di fronte alla compattezza del volume di Calabrese, insomma, quello di Salgaro si presenta meno coeso, ma anche più ricco di prospettive. Dopo l'introduzione del curatore, che delinea in breve il quadro internazionale degli studi sulla neuroestetica della letteratura, seguono due ulteriori premesse, volte a definire l'ambito teorico in maniera ancora più dettagliata. Israel Rosenfield inquadra la questione in chiave psicologico-cognitiva, mentre Francesco Ronzon problematizza il rapporto tra scienze umane e neuroscienze, passando in rassegna il più aggiornato dibattito filosofico sull'argomento.

[3] "[…] tra il 1994 e il 1995 si staglia la pubblicazione di tre testi dedicati all'arte, i cui autori hanno maggior frequentazione con i quesiti posti dallo studio del cervello di quanto non ne abbiano con le opere: sono i neuroscienziati Semir Zeki, in Inghilterra, Changeux in Francia e Lamberto Maffei con Adriana Fiorentini in Italia. […]. Il 1994 è dunque l'anno di avvio della neuroestetica, ovvero di una 'neurologia dell'estetica' che consenta di comprenderne 'le basi biologiche'" (Cappelletto 2009: 9).

[4] "Il nostro intento è proprio quello di colmare una lacuna, allargando il campo della neuroestetica agli studi letterari che finora sono stati trascurati, qualcuno penserà: risparmiati. Gran parte degli studi neuroestetici si è concentrata sulle arti figurative e sulla musica, forse perché sono forme artistiche meno concettuali e più direttamente collegate al dato sensoriale" (Salgaro 2009: 12).

July-December 2014
Vol. I, Issue 2
ISSN: 2284-3310

Da qui, ci si addentra in un ricco ventaglio di proposte critico-teoriche, non di rado divergenti. Da un lato, Gabriele Fedrigo si concentra sulla produzione poetica, cogliendo nelle affermazioni di Paul Valéry[5] la più limpida anticipazione "di una *neuropoietica* intesa come studio delle modalità e della poliedricità del *fare neuronale* non direttamente vincolato a fattori omeostatici e riproduttivi e quindi aperto a forme di autoesplorazione e di autosperimentazione" (Salgaro 2009: 58). Il controcanto creativo di questo discorso è rappresentato dal saggio di Anna Cappellotto sulla poesia di Duns Grünbein, radicato su un terreno più tradizionale per la critica del testo, ma attento proprio a descrivere i luoghi in cui la poesia trae la sua ispirazione (e le sue ossessioni) dalle neuroscienze. Anatole Pierre Fuksas propone invece una teorizzazione per il genere romanzesco, facendo riferimento alla "teoria delle *affordances*" di J.J. Gibson:[6] la sua concezione del romanzo come "nicchia ecologica […] dove l'animale […] sia pensato come il protagonista e la sua storia come il set di situazioni all'interno delle quali uno o più dei suoi talenti possano essere messi a frutto" (2009: 100), segna un ulteriore avvicinamento (ancora una volta, in chiave narratologica) dell'esperienza letteraria alla teoria generale del funzionamento dei neuroni specchio. Questo perché, come sottolinea lo stesso Salgaro nel saggio conclusivo, "[l]a presenza di siffatti neuroni palesa che il cervello che agisce è un cervello che comprende vanificando la distinzione tra percezione, cognizione e movimento" (2009: 139): anche l'oggetto osservato è un "polo d'atto virtuale" (2009: 140), così come la parola.

L'intervento di Salgaro si contraddistingue poi per il tentativo di tracciare una linea di continuità tra la neuroestetica e la teoria della ricezione:

> La realtà è concepita da Rizzolatti come un appello ad agire. Per Iser invece, le *Leerstellen* sono l'offerta di collaborazione del testo rivolto al lettore e ci invitano a fare delle inferenze. Il testo come lo ha definito propriamente Umberto Eco in *Lector in fabula* è un meccanismo pigro; è il soggetto che legge a fare in modo che gli atti potenziali che la realtà del testo mette a disposizione possano concretizzarsi. (2009: 149)

In conclusione, il volume offre forse una visione meno rassicurante, più aperta ai dubbi e alle criticità, ma sfrutta anche tutti i vantaggi della molteplicità di prospettive. Come nota Chiara Cappelletto, la neuroestetica "nasce come sviluppo delle neuroscienze in un settore per loro

[5] "Le plus grand poète possible c'est le système nerveux, l'inventeur de tout, mais plutôt le seul poète" (Valéry 1974: 1034).
[6] Secondo questa teoria, "ogni evento percettivo dipende dalle opportunità di azione che emergono dall'interazione tra determinate componenti di un sistema ambientale e un organismo vivente inteso non già come soggetto separato, ma come parte integrante di esso" (Salgaro 2009: 78).

July-December 2014
Vol. I, Issue 2
ISSN: 2284-3310

ancora ignoto" (Cappelletto 2009: 10), con riferimenti alla storia dell'arte (Hans Gombrich e Rudolf Arnheim) e alla *Gestaltpsychologie*: un progetto esteso e ambizioso, non privo però di rischi e ambiguità interne. Il pericolo di un nuovo determinismo in chiave neurologica è controbilanciato proprio dalla ricchezza e pluralità degli approcci. Basti considerare quelle che Cappelletto considera le due linee di ricerca principali: da un lato quella di Semir Zeki, con la quale "l'opera implodeva nel percetto, il quadro nel cervello" (2009: 83), dall'altro quella di Vilayanur S. Ramachandran, per cui "è il corpo a esplodere nell'opera" (2009: 83). Nell'insanabile contraddizione tra queste (e altre) visioni è tutta la vitalità di una disciplina "che si candida a riassorbire la separazione di cultura e natura, persona e organo, teoria ed esperimento, lasciando forse prefigurare un secondo Rinascimento" (2009: 155).

L'accento posto da Salgaro sui rapporti con la teoria della ricezione, inoltre, stimola un'ulteriore corrispondenza in ambito neuroscientifico. Il 2009, infatti, è anche l'anno che vede la traduzione in lingua italiana di due fondamentali studi sul fenomeno della lettura, analizzato attraverso le più moderne tecniche di *brain imaging* (Dehaene 2009; Wolf 2009). Maryanne Wolf riprende implicitamente Iser, quando afferma che "il pittore e il romanziere sono esempi dell'enigmatico invito di Emily Dickinson a 'dire tutta la verità – ma aggirandola – il Successo è nel Circuito'" (Wolf 2009: 21-22). Più nel dettaglio, Wolf descrive la 'cronologia' del fenomeno della lettura, dal riconoscimento dei caratteri fino al recupero del valore semantico (il tutto in uno spazio di 500 millesimi di secondo), sottolineando l'importanza dell'estensione di questo 'limbo'[7] in cui il linguaggio si definisce agendo dentro di noi – e anche su di noi: "la storia infinita della lettura non smette di progredire, e lascia l'occhio, la lingua, la parola e perfino l'autore per un nuovo luogo da cui 'la verità fa capolino, fresca e verde', cambiando ogni volta il lettore e il cervello" (Wolf 2009: 176). Ancora più sostenuto scientificamente, lo studio di Stanislas Dehaene s'impegna invece a sradicare ogni relativismo culturale dalle ricerche sul linguaggio scritto: "Il cervello umano non è mai evoluto per la lettura. […]. Al contrario, è la lettura che è evoluta fino a presentare una forma adatta ai nostri circuiti" (Dehaene 2009: 354). Per spiegare questo fenomeno, Dehaene si serve dell'ipotesi del 'riciclaggio neuronale', cioè "l'invasione parziale o totale, da parte di un nuovo oggetto culturale, di territori corticali inizialmente dedicati a una

[7] A questo proposito Wolf sottolinea: "In musica, nella poesia e nella vita, il riposo, la pausa, la lentezza sono necessari alla comprensione del tutto. Tanto è vero che ci sono nel nostro cervello neuroni 'rallentanti' la cui sola funzione è posticipare di meri millesimi di secondo la trasmissione neurale da altre cellule nervose. Istanti preziosi, perché introducono sequenza e ordine nel nostro apprendimento della realtà permettendoci di progettare e sincronizzare, sul campo di calcio come in un'orchestra sinfonica" (Wolf 2009: 232).

funzione diversa" (2009: 169). Tutti gli alfabeti del mondo, insomma, sfruttano le naturali predisposizioni del cervello umano, nel quale alcuni gruppi di neuroni riconoscono automaticamente il ripetersi di determinate forme: se all'inizio questi meccanismi erano utili per la semplice sopravvivenza, con la lettura vengono deviati verso funzioni di tipo culturale. Riletto in una prospettiva letteraria, il progetto di Dehaene sembra riportare le teorie della ricezione a un sostrato biologico-evolutivo, senza però mancare il rischio di una deriva deterministica. Il suo progetto culmina infatti nella proposta di una nuova 'cultura dei neuroni': "La matematica, l'arte e la religione potranno forse, un giorno, essere analizzate come altrettanti meccanismi culturali che si propagano perché entrano in risonanza con il nostro cervello di primati" (2009: 351).

2. La seconda ondata: verso il consolidamento disciplinare (e oltre)

La maggior parte dei restanti titoli qui in rassegna vede la luce quattro anni più tardi, nel corso del 2013. Unico a fare eccezione, è il volume di Alberto Casadei (2011), che merita oltretutto una trattazione a parte – anche in relazione alle parole di Patrick Colm Hogan riportate in apertura. Il lavoro di Casadei si concentra infatti proprio su quella dimensione 'particolarista' tanto auspicata da Hogan. E, per quanto le parole dello studioso americano fossero riferite al contesto internazionale, i testi finora analizzati dimostrano quanto la questione sia viva anche sulla scena italiana. *Poetiche della creatività* di Alberto Casadei sembra proporre una prima soluzione, dedicando quattro capitoli all'opera di altrettanti poeti (Amelia Rosselli, Antonella Anedda, Emilio Tadini e Leonardo Sinisgalli), analizzata attraverso il filtro delle moderne scienze della mente. L'estesa introduzione getta lucidamente le basi teoriche per le successive ricognizioni, in linea con quanto già proposto da Gabriele Fedrigo: la *poiesis* è definita come un processo in grado di "fondere numerose potenzialità cerebro-mentali, senza essere riconducibile a categorie logico-linguistiche precostituite" (Casadei 2011: 58); non è un fenomeno autistico, ma mira alla collaborazione tra più strati psichici, "per 'ricomporre poeticamente' (Wittgenstein) il rapporto individuo-mondo" (2011: 59). L'attenzione di Casadei si concentra in particolare sull'ambito dell'*inventio*, e quindi coniuga un'accorta analisi dei dispositivi retorici a un profondo scavo nella psiche dei singoli autori. Il capitolo più completo è certo quello dedicato ad Amelia Rosselli, la cui poesia "è quasi una manifestazione infinitamente ribadita di come si sono modificate le profondità cognitive di un essere umano che ha introiettato inconsciamente l'abnorme plausibilità della sparizione e del crollo improvviso di ogni punto di riferimento" (2011: 114). Il percorso di Casadei, che passa

July-December 2014
Vol. I, Issue 2
ISSN: 2284-3310

anche attraverso il confronto con le arti figurative nell'opera di Anedda e Tadini, culmina nel tentativo di dimostrare "che l'aspetto metaforico-sinaptico dell'elaborazione pre-logica e diciamo 'creativa' è consustanziale sia al pensiero scientifico che a quello artistico" (2011: 186). A fronte di questi pregevoli intenti e dell'effettiva profondità dello scavo ermeneutico, occorre però notare come lo studio di Casadei resti piuttosto incostante sul piano teorico-applicativo. Se da un lato il concetto di 'inconscio cognitivo'[8] diviene determinante nella definizione della poetica di Amelia Rosselli, i restanti capitoli relegano invece le nozioni neuro-cognitive a un ruolo pressoché 'ancillare', rispetto a un'analisi dei testi che privilegia metodologie molto più canoniche.

A questo proposito s'innestano opportunamente le parole di Stefano Ballerio, che non esita a notare come, a suo avviso, "dalle neuroscienze, per l'interpretazione delle opere letterarie, non sia venuto niente di significativo" (Ballerio 2013: 53). Una presa di posizione che potrà stupire non poco, specie se confrontata con i toni *engagé* di un libro che nasce nel mezzo di una vivissima polemica sulle scienze cognitive, e che respinge sia le posizioni dei denigratori degli studi umanistici, sia i timori di quei letterati ossessionati da "immaginarie aggressioni della scienza" (2013: 83).

Il volume di Ballerio è forse quello che più risolutamente propone un'inquadratura teorica della questione. In primo luogo, tenta di definire le radici filosofiche della neuroestetica, riconoscendo nel pensiero di Wilhelm Dilthey e nel concetto di 'comprensione empatica' un primo antecedente per l'interpretazione neuroscientifica della soggettività. In seguito la sua analisi si concentra soprattutto sui concetti di 'embodiment' e di 'simulazione incarnata',[9] e sulla teoria della comprensione linguistica legata al sistema dei neuroni specchio. Anche a fronte di quelle obiezioni che accusano l'incompletezza della spiegazione di Gallese, Ballerio chiama in causa una

[8] Inteso come superamento in chiave cognitiva del concetto freudiano. Come nota Paolo Legrenzi: "Se si ricorre a una teoria come quella dei modelli mentali, si ha, per così dire, una descrizione in termini di *mano invisibile*, dato che non sono osservabili né dagli altri né da noi le singole componenti (per l'appunto i diversi modelli mentali) che concorrono a quel compromesso che è il fluire unitario del nostro pensiero. Ma non si tratta di unità 'nascoste', perché non c'è qualcuno che desidera nascondere qualcosa, come ad esempio nel caso dell'inconscio (freudiano), dove vengono celate alla nostra vista (mentale) le entità che vogliamo rimuovere. Semplicemente funzioniamo *sempre* in quel dato modo. E quel funzionamento è per solito benefico, dato che ci semplifica la vita, anche se in casi particolari – quelli scoperti per l'appunto dagli psicologi – determina scostamenti dalla razionalità, fallacie e incoerenze" (Legrenzi 2001: 94).

[9] "Il funzionamento dei neuroni specchio mostra che anche la comprensione delle intenzioni altrui, non meno di quella delle emozioni, è mediata da processi automatici e dall'attivazione dell'esperienza propria del soggetto osservatore. Per questa attivazione, in vista della comprensione, delle strutture neurali che mediano l'azione e l'emozione proprie, i neuroscienziati contemporanei parlano di 'embodied simulation', e cioè di simulazioni mentali degli stati d'animo dell'altro che si realizzano mediante fenomeni del corpo proprio, là dove esso media gli stati corrispondenti del soggetto" (Ballerio 2013: 34).

July-December 2014
Vol. I, Issue 2
ISSN: 2284-3310

serie di verifiche sperimentali, oltre alla teoria della metafora di George Lakoff e Mark Johnson,[10] che ha portato negli ultimi anni a una visione sempre più incarnata della conoscenza. Insomma, se le ricerche sulle neuroscienze non possono essere utili per l'ermeneutica letteraria, le loro ricadute in ambito teorico non sono invece trascurabili. Al cuore dell'intero volume si colloca quindi una proposta teorica volta a individuare un punto di coesione forte tra letteratura e scienze cognitive. Constatate le difficoltà definitorie dei neuroscienziati di fronte al concetto di 'arte', Ballerio nota come questi ultimi tendano in genere a caratterizzare l'esperienza estetica come una forma di gioco. Di qui il titolo scelto per il libro. *Mettere in gioco l'esperienza* è insomma la funzione stessa dell'arte e della letteratura:

> Il confronto con il gioco e il carattere di apprendimento ed esplorazione che esso fa emergere più chiaramente anche per la letteratura ci riportano infatti a quell'idea di simulazione incarnata con la quale le neuroscienze contemporanee qualificano le dinamiche della comprensione intersoggettiva, dell'interpretazione del linguaggio e dell'immaginazione. Contemporaneamente, quella stessa idea di apprendimento, e cioè di cambiamento individuale, suggerisce che la visione neuroscientifica di queste forme dell'esperienza potrebbe svilupparsi sul versante della plasticità: nella letteratura e nell'arte, come nel gioco, l'esperienza non è rimessa in gioco solo come tramite per la comprensione o per l'immaginazione – non solo in senso strumentale, voglio dire. Essa è messa in gioco per essere rivissuta, reinterpretata, trasformata. (Ballerio 2013: 78)

Il 2013 vede anche il ritorno sull'argomento di Stefano Calabrese, questa volta con un volume a firma singola (completato però dai contributi di Antonella De Blasio e di Sara Uboldi). *Retorica e scienze neurocognitive* sposta l'attenzione dall'ambito narratologico a quello stilistico-retorico, pur conservando quell'impostazione che aveva caratterizzato il volume del 2009, attento soprattutto a determinare le possibili ricadute extradisciplinari per questo nuovo filone degli studi umanistici. La parte del libro più propriamente propositiva è la prima metà, mentre la seconda ripercorre da un lato le ricerche neuroscientifiche sul fenomeno della lettura (concentrandosi soprattutto sulla metafora e sulla teoria del *blending*),[11] per soffermarsi poi sul carattere 'incarnato' della comprensione (non solo linguistica). In chiave neuroretorica, la metafora è analizzata per i

[10] "Il punto principale della teoria della metafora di Lakoff e Johnson, se risaliamo alla sua prima formulazione, è che le metafore ci consentono di proiettare esperienze concrete su domini astratti. Espressioni come 'afferrare un'idea', 'cogliere l'occasione' o 'ricadere nello stesso errore' usano questa forma di proiezione" (Ballerio 2013: 46).
[11] "La teoria del *blending* in realtà non si pone oggi come antagonista delle spiegazioni di Lakoff e Johnson, ma sottolinea il carattere parziale dei domini concettuali coinvolti nella costruzione metaforica, prevedendo che il *dominio sorgente* e il *dominio bersaglio* abbiano in comune uno spazio (*blended space*) in cui il materiale concettuale selezionato dalla sorgente e dal bersaglio risulta combinato per formare una nuova struttura" (Calabrese 2013: 66-67).

July-December 2014
Vol. I, Issue 2
ISSN: 2284-3310

suoi portati (non sempre positivi) in ambito pubblicitario,[12] mentre il discorso sull'*embodiment* sottolinea come le 'simulazioni incarnate' – e in particolare gli *image schema* di Mark Johnson[13] – siano i tasselli costitutivi della cognizione umana, che nasce dal corpo e si sviluppa attraverso un processo di finzione crescente: "Anche qui scopriamo che la globalizzazione è sempre esistita, e che la realtà si avvicina sempre più alla finzione, come per un'incessante, prolungata metalessi" (Calabrese 2013: 119).

Ma l'impegno teorico primario è rivolto appunto alla definizione della materia. Come sottolinea Calabrese, la neuroretorica nasce ufficialmente nel 2010, e le sue 'modalità d'uso' possono essere descritte attraverso la teoria degli *schema* e *script*, originariamente formulata nell'ambito della *Gestaltpsychologie*, e in seguito rielaborata dal teorico dell'intelligenza artificiale Marvin Minsky: "Uno schema dà il paradigma semantico di un accadimento, il suo significato, mentre lo script ne costituisce l'articolazione sintattica, cioè l'ordine di successione degli avvenimenti" (2013: 32). La neuroretorica si concentra su quelle situazioni in cui *schema* e *script* entrano in contraddizione, dando luogo a degli 'attrattori cognitivi': da qui si generano quei fenomeni di straniamento, umorismo o *suspense* ottenuti dagli scrittori (ma anche dai moderni esperti di marketing).

Analizzato in una prospettiva globale, il lavoro di Calabrese si distingue per un movimento pendolare del discorso, che si addentra e fuoriesce dagli ambiti retorico-letterari *stricto sensu*, confermando il messaggio implicito del volume del 2009: per sopravvivere nel mondo della globalizzazione e dei *new media*, il letterario necessita soprattutto di una decisa riformulazione. E se l'analisi dei messaggi pubblicitari e dei prodotti cinematografici potrà apparire come un abbandono del campo, ciò che più conta è ritrovarlo attivo proprio dentro quegli ambiti per lungo tempo elusi: la deriva *cultural* si cela dietro l'angolo, ma il salto nel vuoto è anche un esercizio di sopravvivenza.

[12] "Se negli ultimi anni gli esperti di marketing si sono interessati alla metafora ogni volta che dovevano studiare il modo in cui un brand acquisisce spessore narrativo e, per così dire, personalità, ciò è avvenuto in quanto la metafora procede quasi sempre in una direzione concretizzante e fisicalizzante: trasforma l'astratto in concreto, l'inanimato in animato o umano" (Calabrese 2013: 80). "In realtà, dal punto di vista del marketing non è tutto oro quel che riluce nelle metafore. È infatti possibile che di fronte alla comunicazione metaforica di una marca il consumatore sia portato a considerare i prodotti a essa riferibili come meno sinceri, affidabili o addirittura più artificiosi" (Calabrese 2013: 82).

[13] "[…] si tratta di strutture concettuali direttamente significanti che emergono dai movimenti del corpo nello spazio, dalle interazioni percettive e dal modo in cui manipoliamo gli oggetti, vale a dire i comportamenti percettivi altamente schematici che catturano l'essenza dell'esperienza sensomotoria, integrando l'informazione proveniente da modalità differenti e fornendo al corpo un ancoraggio per l'intero sistema concettuale" (Calabrese 2013: 113).

July-December 2014
Vol. I, Issue 2
ISSN: 2284-3310

Gli autori di questi ultimi due libri sono anche i curatori della sezione monografica di un recente numero della rivista *Enthymema*, dedicata appunto alla *cognitive poetics*. I contributi raccolti mescolano ricognizioni teoriche (sui concetti di *embodiment*, *blending*, finzionalità ed esperienzialità) a dettagliate analisi critiche (sui testi di Antonio Tabucchi, Samuel Beckett, Goethe e Leopardi). L'insieme può risultare disorganico, ma dimostra tutta la vitalità di un gruppo di lavoro attivo in molteplici campi e in continua espansione. Come notano i curatori, "quella che poteva sembrare una moda […] si è rivelata una autentica rivoluzione conoscitiva, che in brevissimo tempo ha mutato strumenti e scopi della ricerca di base in ambito scientifico, ma altresì l'impostazione e il senso stesso degli studi umanistici" (Calabrese-Ballerio 2013: 1). Tra i contributi più interessanti è quello di Marco Caracciolo (2013), che riformula la teoria della "dissonanza cognitiva" di Leon Festinger in ambito neuroestetico: l'incongruenza tra la cognizione del personaggio e quella del lettore, che obbliga quest'ultimo alla scelta tra condivisione o resistenza, testimonia come l'approccio cognitivo ai testi letterari si costituisca necessariamente su un'esperienza dialogica, in cui il mentale e il finzionale si alimentano e modificano a vicenda.

Caracciolo è anche autore (con Marco Bernini) del volume posto a ideale chiusura della rassegna. *Letteratura e scienze cognitive* (2013) si presenta infatti come il testo più completo e organico sull'argomento, che in larga parte tira le fila degli studi precedenti, presentandosi come un sintetico e dettagliato manuale per il nuovo campo di studi. Il capitolo introduttivo sottolinea ancora una volta la centralità della teoria della narrazione, il settore degli studi letterari che più di ogni altro ha fatto proprio il lessico delle scienze cognitive. Tale potenzialità è racchiusa nella storia stessa della disciplina, e nella sua "volontà espansionistica di teorizzare la narrativa in quanto tale, cioè in tutti i media in cui si possono raccontare storie: letteratura, teatro, cinema, fumetti, videogame" (Bernini-Caracciolo 2013: 13). Una 'spinta transmediale' che si è sempre più rafforzata negli ultimi anni, e che riflette il problema di fondo degli studi narratologici: il fatto "che solo in alcuni casi c'è sovrapposizione tra pratiche narrative e pratiche letterarie" (2013: 22), le quali spesso divengono oggetto di studio per discipline separate. Bernini e Caracciolo collocano il loro lavoro "esattamente a metà tra queste due linee di indagine, […] adattando strumenti della narratologia cognitiva all'esplorazione dei testi letterari" (2013: 14).

Il libro si struttura in tre grandi capitoli, dedicati ognuno a un particolare modo di mettere in relazione la narrativa e la mente. Il primo è l'approccio processuale, che "consiste nello studio cognitivo dei processi psicologici attraverso cui ascoltatori, lettori, spettatori ecc. si relazionano alle storie nei vari media" (2013: 16); segue l'approccio analogico, che "si concentra

sulla presentazione narrativa dei processi psicologici dei personaggi" (2013: 17); terzo è l'approccio funzionale, che "ha a che fare con il ruolo della narrazione in più ampi processi psicologici" (2013: 17). Se il primo coinvolge i rapporti con la teoria della ricezione, l'ultimo è in linea con le indagini retorico-narratologiche di Stefano Calabrese. All'interno di queste tre categorie sono quindi ordinati i principali approcci all'oggetto letterario, dagli *schema* e *script* alla teoria delle 'menti finzionali',[14] dall'*embodiment* al *deictic shift*,[15] con un taglio non di rado critico e analitico, e con alcuni brevi esempi applicativi.

Il carattere 'manualistico' del libro è però contraddetto dal capitolo finale, nel quale gli autori offrono il loro contributo propositivo in relazione a due grandi problematiche degli studi letterari. La prima è quella dell'intenzionalità autoriale, che vede da decenni contrapporsi le posizioni degli 'intenzionalisti' e degli 'anti-intenzionalisti'. L'approccio cognitivista permette di rivedere la questione, facendo riferimento alla 'teoria della mente estesa' di Andy Clark e David Chalmers, che descrive l'intenzionalità "come una dinamica tra interno ed esterno, tra mente e dispositivi attraverso cui questa si estende" (2013: 102).[16] La proposta di Bernini consiste nel distinguere tra due livelli di intenzionalità, una svincolata e una vincolata. Se la prima viene "prima, dopo o a lato della redazione del testo" (2013: 104), la seconda interessa "tutte le tracce testuali (e le varianti d'autore) che riflettono la dinamica creativa" (2013: 104). Da qui il suggerimento di integrare l'indagine cognitiva con la critica genetica dei manoscritti – che per la prima volta collaborerebbe con la teoria narrativa. Il secondo problema riguarda invece l'interpretazione del testo, che sembra resistere a ogni riduzione in termini scientifici, proprio perché inevitabilmente qualitativa. Gli autori suggeriscono al riguardo un'integrazione tra critica letteraria classica, indagini sociologiche e metodologie scientifico-cognitive:

[14] "L'idea fondamentale di *Fictional Minds* di Alan Palmer (2004) è che la mente di un personaggio si manifesta anche all'esterno, nelle sue azioni e interazioni con gli altri personaggi, perciò la presentazione delle coscienze finzionali non si limita ai brani in cui le menti dei personaggi sono costruite dall'interno, attraverso una verbalizzazione diretta dei loro processi mentali. I lettori possono dunque inferire gli stati mentali dei personaggi anche quando le loro menti non sono trasparenti" (Bernini-Caracciolo 2013: 84).

[15] David Herman (2002) ha descritto "il modo in cui i fruitori di una storia spostano il loro 'centro deittico' dal mondo reale al mondo narrativo (il centro deittico è dato da quell'insieme di coordinate spaziotemporali che definiscono il 'qui e ora' di un atto linguistico, cioè la posizione di chi parla)" (Bernini-Caracciolo 2013: 38). Ma gli autori precisano più avanti: "Solo in rari casi la nostra immersione nei mondi narrativi si spinge al punto da farci dimenticare dove siamo realmente. Piuttosto, etichette come *fictional recentering* e *deictic shift* hanno il merito di ricordare che c'è una continuità tra spazio della rappresentazione e spazio rappresentato e che questa continuità è inscritta nei processi cognitivi del fruitore" (2013: 38-39).

[16] "Secondo un ormai famoso refrain, la cognizione 'non è nella testa' (*ain't in the head*), ma si estende nel mondo attraverso l'uso di artefatti, tra cui il linguaggio, che interagiscono in modo cruciale con i nostri processi mentali" (Bernini-Caracciolo 2013: 12).

> Dunque, se l'interpretazione in sé e per sé non può essere investigata con modelli e metodi scientifici, possiamo almeno studiare la *correlazione* tra le valutazioni interpretative dei lettori e le risposte che si presentano a un'indagine cognitiva […]. Possiamo studiare, in altre parole, come modelli e simulazioni mentali, emozioni e coinvolgimento corporeo influenzino i giudizi dei lettori a proposito del contenuto tematico dei testi. (2013: 78)

Tornando in conclusione alle parole di Patrick Colm Hogan su cui si era aperta questa rassegna, è importante notare come le proposte di Bernini e Caracciolo (in particolare la prima) inquadrino bene la problematica descritta dal teorico statunitense. Eppure, proprio nel forte rimescolamento tra ambiti disciplinari che entrambe comportano – contrapposto all'esile rielaborazione critica –, si ripropone il paradosso di fondo: come suggeriva Stefano Ballerio, i frutti più promettenti dell'incontro tra letteratura e scienze cognitive sembrano sorgere ai confini dell'ambito letterario. E mentre i consolidati territori accademici non paiono risentirne più di tanto, il loro stesso vessillo viene traslato verso nuovi lidi.

Bibliografia

BALLERIO, Stefano (2013), *Mettere in gioco l'esperienza. Teoria letteraria e neuroscienze*, Milano: Leditore.

BERNINI, Marco e Marco Caracciolo (2013), *Letteratura e scienze cognitive*, Roma: Carocci.

CALABRESE, Stefano (a cura di) (2009), *Neuronarratologia. Il futuro dell'analisi del racconto*, Bologna: Archetipolibri.

CALABRESE, Stefano (2013), *Retorica e scienze neurocognitive*, Roma: Carocci.

CALABRESE, Stefano e Stefano Ballerio (2013), "Nota introduttiva", *Enthymema*, VIII: 1-4.

CAPPELLETTO, Chiara (2009), *Neuroestetica. L'arte del cervello*, Roma-Bari: Laterza.

CARACCIOLO, Marco (2013), "Patterns of cognitive dissonance in readers' engagement with characters", *Enthymema*, VIII: 21-37.

CASADEI, Alberto (2011), *Poetiche della creatività. Letteratura e scienze della mente*, Milano: Bruno Mondadori.

DEHAENE, Stanislas (2009), *I neuroni della lettura*, Milano: Raffaello Cortina.

GALLESE, Vittorio (2008), "Mirror neurons and the social nature of language: The neural exploitation hypothesis", *Social Neuroscience*, III, 3-4: 317-333.

GALLESE, Vittorio (2009), "Simulazione incarnata, intersoggettività e linguaggio", in Giuseppe Moccia e Luigi Solano (a cura di), *Psicoanalisi e neuroscienze. Risonanze interdisciplinari*, Milano: Angeli, pp. 174-206.

July-December 2014
Vol. I, Issue 2
ISSN: 2284-3310

HERMAN, David (2002), *Story Logic: Problems and Possibilities of Narrative*, Lincoln: University of Nebraska Press.

HOGAN, Patrick Colm (2003), *Cognitive Science, Literature, and the Arts: A Guide for Humanists*, New York: Routledge.

HOGAN, Patrick Colm (2013), *How author's minds make stories*, New York: Cambridge University Press.

LEGRENZI, Paolo (2001), *Psicologia cognitiva applicata. Pensare e comunicare*, Roma-Bari: Laterza.

PALMER, Alan (2004), *Fictional minds*, Lincoln: University of Nebraska Press.

SALGARO, Massimo (a cura di) (2009), *Verso una neuroestetica della letteratura*, Roma: Aracne.

STOCKWELL, Peter (2002), *Cognitive Poetics: An Introduction*, New York: Routledge.

TURNER, Mark (1996), *The literary mind*, New York: Oxford University Press.

VALÉRY, Paul (1974), *Cahiers* (tomo II), a cura di Judith Robinson, Parigi: Gallimard.

WOLF, Maryanne (2009), *Proust e il calamaro*, Milano: Vita e pensiero.

Muse en abyme
International Journal of Comparative Literature and Arts

July-December 2014
Vol. I, Issue 2
ISSN: 2284-3310

RMQ13 – Commedia Quantistica Relativistica: un Teatro per la Scienza

Carlo Cosmelli
Dipartimento di Fisica
Sapienza Università di Roma

Abstract: Nel presente articolo si vogliono discutere brevemente le caratteristiche dei 'prodotti' che si possono trovare e che vengono catalogati usualmente come 'Teatro Scienza'. In particolare ci si soffermerà sul tipo di spettacolo che esula dal semplice excursus storico di un fatto di rilevanza scientifica, o dalle vicende personali di una persona di scienza, così come dagli spettacoli che si dichiarano specificatamente didattici. Lo spettacolo tipo di cui si parlerà sarà uno spettacolo che, tralasciando le esemplificazioni formali, vuole trasmettere emozioni e idee scientifiche. Nello specifico verrà analizzato un esperimento in corso da due anni alla Sapienza nell'ambito del Corso di Laurea in Arti e Scienze dello Spettacolo.

Parole chiave: Teatro, Scienza, Meccanica Quantistica, Relatività.

Abstract: This article aims at analysing the features of works that come under the label of 'Science Theatre', not only in terms of plays that depict a scientific event or a scientist's biography, but especially the ones that try to convey scientific emotions and ideas. The case study will focus on an experiment that has been carried for two years as part of BA course in Performing Arts at Sapienza Università di Roma.

Key Words: Theatre, Science, Quantum Mechanics, Relativity.

*****

Le parole 'Scienza' e 'Teatro' si trovano coniugate in una molteplicità di significati diversi, il cui senso cambia in relazione ai contenuti e ai modi con cui questo binomio viene proposto e per il rimando a ciò di cui si vuole parlare o a ciò che si vuole realizzare.

Teatro-Scienza // Teatro e Scienza // Scienza e Teatro // Scienza a Teatro // Scienza (collana di Teatro): sono queste le specifiche denominazioni che si trovano in rete, nei programmi

July-December 2014
Vol. I, Issue 2
ISSN: 2284-3310

di istituzioni scientifiche e non solo. Il punto è che, spesso, tale abbinamento si riferisce a operazioni culturali di natura differente, qualche volta con un'associazione casuale fra i due termini ed il significato che gli si attribuisce.

In questo saggio vorrei discutere brevemente di alcuni di questi prodotti, così come si rintracciano nel web, a partire da una ricerca in cui vengano uniti i due termini chiave 'scienza' e 'teatro', e parlare, poi, in modo più approfondito di un esperimento nato nel 2013 nell'ambito del Corso di Laurea in Arti e Scienze dello Spettacolo della Sapienza.

Come prima cosa vorrei fare un elenco, non certo esaustivo, del tipo di spettacolo catalogato come 'Teatro-Scienza' (qui di seguito, per semplicità, utilizzerò sempre questa definizione). Possiamo dividere gli eventi in tre grandi categorie:

A. Testi teatrali i cui protagonisti sono gli Scienziati, il loro pensiero, i loro dubbi, i rapporti con gli altri scienziati o con la società. Le loro storie sono talvolta del tutto aderenti ai fatti realmente avvenuti, noti o immaginati, altre volte sono arricchite da invenzioni più o meno fantasiose. Esempi di questo gruppo sono le seguenti opere, di cui si indicano anche i protagonisti e, in modo molto sintetico, anche il contenuto:

- *Vita di Galileo* di Bertolt Brecht // Galileo Galilei. La storia del grande scienziato toscano dall'invenzione del telescopio e dalla scoperta dei satelliti di Giove, fino all'ultima vecchiaia trascorsa in domicilio coatto nella sua villa di Arcetri dopo la seconda condanna del Sant'Uffizio.
- *Gli ubriachi* di Antonio Alamo // Ispirandosi all'autobiografia del fisico Otto R. Frisch, l'autore racconta la cena che ebbe luogo il 6 agosto 1945 a Los Alamos per celebrare il lancio della prima bomba atomica su Hiroshima. I convitati altri non erano che gli scienziati – fra i quali molti premi Nobel – che negli anni precedenti si erano dedicati a rendere tecnicamente fattibile il sogno della fissione dell'atomo. Di quella cena non esiste altra testimonianza documentale.
- *Copenaghen* di Michael Frayn // Werner Heisenberg e Niels Bohr. Cronaca romanzata dell'incontro realmente avvenuto fra i due, nel settembre del 1941, a Copenaghen mentre è in atto la seconda guerra mondiale: ma perché i due fisici, il tedesco e il danese, si sono incontrati? Se le ipotesi, che si snodano nel dialogo, una dopo l'altra, sono tutte plausibili, lo spettacolo non lo rivela; ma ciò che in seguito accadde è storia: il programma nucleare tedesco fallì.

July-December 2014
Vol. I, Issue 2
ISSN: 2284-3310

- *Farm Hall* // Testi teatrali basati sulle trascrizione dei dialoghi fra i dieci fisici teorici tedeschi imprigionati in Inghilterra nel 1945 (Werner Heisenberg, Max von Laue, Otto Hahn, Walther Gerlach, Paul Harteck, Kurt Diebner, Carl Friedrich von Weizsäcker, Karl Wirtz, Erich Bagge, Horst Korsching) a Farm Hall. Le registrazioni segrete dei loro discorsi sono state utilizzate nelle opere di Giuseppe Manfridi e di Giuseppe O. Longo.
- *La mela di Alan – Hacking the Turing Test // Alan Turing; Io, Charles Darwin, tracce e voci della mia vita// Charles Darwin; Enemy Alien // Max Perutz* // Nei testi menzionati Valeria Patera mette in scena le biografie di questi famosi scienziati. Così l'autrice, intervistata sul sito di "Scienza in rete", spiega la sua scelta: "Il motivo principale per cui ho iniziato a fare quello che vien chiamato Teatro-scienza è stata la convinzione che sia il pensiero l'azione per eccellenza e che quest'azione possa essere il motore di un teatro che si interroga attraverso la visionarietà dell'avventura di idee che questi personaggi hanno vissuto".
- *Mangiare il mondo; Padre Saccheri; Fibonacci (la ricerca); Senza fine; Il Mulino; Inchiesta assurda su Cardano; Carteggio celeste*, *Boccardi* e *Omar* // Tutti di Maria Rosa Menzio, matematica, autrice drammatica, regista, saggista, che ha messo in scena dieci suoi drammi dedicati alla diffusione della scienza in teatro.
- *In treno con Albert* di Edoardo Erba con la supervisione scientifica di Mauro Francaviglia // Il viaggio in treno in Italia compiuto da Albert Einstein all'età di sedici anni. E' una giornata piovosa di primavera e Albert sulla carrozza di un treno di seconda classe incontra Ernestina, la ragazza pavese con la quale, da adulto, avrà una documentata corrispondenza. L'incontro, insieme a un misterioso evento dai contorni polizieschi, eccita la sua fantasia e gli fa intuire la relatività del tempo.

B. Opere in cui i protagonisti sono gli 'scienziati', ma il cui contesto è immaginario, spesso senza alcun legame diretto con la loro storia:

- *I Fisici* di Dürrenmatt – Tre fisici 'pazzi', ricoverati in una clinica per malattie mentali, si dimostrano molto poco pazzi e discutono dei problemi etici legati alla collaborazione fra scienziati e politici
- *Scienziati nella tempesta, Poeti e professori* di Giuseppe Sermonti. "Commedie da tavolo" le definisce Sermonti, convinto che "l'ascolto di queste brevi commedie possa essere un

July-December 2014
Vol. I, Issue 2
ISSN: 2284-3310

ausilio didattico per gli studenti di Scienze, di Lettere (e di Liceo)", permettendo ai lettori di cogliere la scienza nei suoi momenti più emozionanti e più vivi (da Mendel, a Semmelweis, al progetto Manhattan).

- *Il Somnium* di Giovanni Keplero – pubblicato postumo nel 1634. Non è strettamente un'opera teatrale, essendo scritto in prosa narrativa. Forse può essere considerato il primo racconto di fantascienza. Si narra di un viaggio immaginario di un terrestre dalla Terra alla Luna, di come gli abitanti della Luna vedano la Terra. Il lettore, seguendo il protagonista Duracoto, scivola sulla Luna, ne conosce gli strani abitanti e osserva un cielo diverso, che sfida il senso comune. È servito come base per svariate *pièces* teatrali.

C. Opere in cui vengono trattati esperimenti scientifici o teorie scientifiche, narrate esplicitamente, oppure condotti realmente sulla scena, con lo scopo di rappresentare idee/formule/principi con un fine esplicitamente didattico, oppure con un fine onirico di rappresentazione dell'indicibile.

- *Infinities* di Luca Ronconi su testo di John D. Barrow.
- Tutti quegli spettacoli 'dimostrativi' con inseriti esperimenti di fisica o di chimica, racconti e spiegazioni di ciò che si vede o si fa in scena. Questo tipo di spettacoli/dimostrazioni vengono abitualmente prodotti e presentati da Enti Teatrali in collaborazione con Università o Istituzioni scientifiche. Ve ne sono a dozzine, in Italia e nel resto del mondo. Giusto per dare un'idea se ne riporta un elenco molto parziale nelle referenze (1-13).

La divisione fatta è indicativa, e in alcuni casi un testo potrebbe far parte di due delle categorie indicate, ma l'idea di base rimane: uno spettacolo di Teatro-Scienza ha diverse tipologie, spesso molto differenti.

Il genere di spettacolo che vorrei analizzare in questo saggio è, tuttavia, qualcosa di diverso dagli spettacoli di cui sopra, ma presenta una parziale sovrapposizione di intenti con *Infinities* di Ronconi. Le particolarità di *Infinities*, rispetto alle altre tipologie di spettacolo, sono essenzialmente due. Innanzi tutto non si parla di 'scienziati' che non si esprimono né in prima persona né in modo indiretto; in secondo luogo, viene fatto uno sforzo per rappresentare argomenti (nel caso di Ronconi, gli infiniti) difficilmente rappresentabili, non solo con gli

July-December 2014
Vol. I, Issue 2
ISSN: 2284-3310

strumenti usuali del teatro, ma perfino attraverso il linguaggio matematico che gli è proprio. Come dice l'autore:

> Ci sono temi, argomenti, linguaggi che se pure hanno interessato il teatro l'hanno fatto, da un certo punto di vista, snaturandosi, calandosi in quelle che sono le strutture drammaturgiche consuete della rappresentazione. Per esempio un argomento scientifico come il principio di indeterminazione entra a far parte della biografia di Heisenberg, una scoperta come quella del radio si trasforma nella storia di Madame Curie. Così Madame Curie ed Heisenberg diventano i protagonisti di una commedia, allineandosi, in qualche modo, ad Amleto o a Otello o a Romeo e Giulietta. Diventano, dunque, dei veri e propri personaggi di teatro e il linguaggio teatrale che si usa per rappresentarli, per raccontarli, non ha nulla a che fare con le loro scoperte, ma è quello al quale la tradizione ci ha abituato. Eppure negli ultimi decenni la drammaturgia ha dimostrato altre possibilità di fare teatro, per esempio attraverso lo spazio e la dilatazione (o la contrazione) del tempo che sono diventati delle figure teatrali, delle strutture drammaturgiche da usare, esattamente come il dialogo o il personaggio, che sono stati usati per secoli. Fatta questa premessa che mi sembra indispensabile, ne consegue la possibilità che un argomento, diciamo scientifico - ma potrei dire anche biologico, di alta finanza, economico -, può entrare in teatro non mascherato come il teatro tende sempre a fare, ma per quello che è con le proprie asperità e difficoltà. Proprio da questo nasce il proposito di cercare di vedere se ci può essere un punto d'incontro a metà strada fra teatro e scienza che non sia del tutto dalla parte del teatro o tutto dalla parte della scienza, o tutto 'formale' o tutto 'divulgativo' [Brano estratto dall'intervista a Luca Ronconi di Maria Grazia Gregori dal programma di sala].

Il punto essenziale del progetto di Luca Ronconi è, dal mio punto di vista, il voler rinunciare a priori a strutture tradizionali (la storia, l'intreccio drammaturgico) per comunicare allo spettatore essenzialmente emozioni su oggetti difficilmente narrabili; per così dire quella che si mette in scena è proprio l'indicibilità di certi argomenti (scientifici).

Questo tipo di approccio diventa fondamentale nel momento in cui si vogliano portare a teatro Teorie o effetti non facilmente descrivibili con il linguaggio usuale, né immediatamente rappresentabili con delle scene tradizionali.

Mi riferisco in particolare alle Teorie della Relatività Speciale, della Relatività Generale e della Meccanica Quantistica. Cosa hanno di differente queste Teorie rispetto alle altre teorie[1] che vengono utilizzate comunemente nella descrizione del nostro mondo (vedi ad esempio la

[1] Si noti come queste Teorie sono diverse sul come e quando vadano applicate; si riferiscono cioè ad aspetti differenti dell'Universo, ognuna avendo un campo di applicazione definito in cui si 'sostituiscono' alle altre. Quindi, per esempio, la meccanica classica funziona benissimo per tutti gli eventi che avvengono a velocità 'piccole' rispetto a quella della luce, ovvero per il nostro mondo quotidiano, mentre deve essere sostituita dalle formule della Relatività Speciale per eventi 'veloci'. Analogamente la Meccanica Classica e l'Elettromagnetismo funzionano abbastanza bene per oggetti 'macroscopici', mentre forniscono predizioni errate per eventi del mondo microscopico, in cui diventa fondamentale utilizzare la Meccanica Quantistica. Il passaggio dall'una all'altra teoria è 'abbastanza' ben definito, ma non è netto, specie per la Meccanica Quantistica, dal momento che si rende necessario attraversare una zona grigia spesso difficilmente individuabile se non tramite le famose *sensate esperienze* galileiane.

July-December 2014
Vol. I, Issue 2
ISSN: 2284-3310

meccanica, le termodinamica, l'elettromagnetismo)? La differenza fondamentale è che la descrizione che esse fanno del mondo in cui viviamo, e che funziona molto bene permettendo di prevedere con grande esattezza i fenomeni che ci circondano, è spesso controintuitiva, illogica, in apparenza improbabile. Non vorrei appesantire il saggio con disquisizioni più o meno approfondite su queste due teorie, ma vale la pena di fare un paio di esempi, per dare un'idea di ciò di cui stiamo parlano.

In Relatività, intanto, sparisce il concetto di simultaneità. Per rifarsi all'intervista di Ronconi su *Infinities*: "Quindi volendo dare una struttura 'infinita' allo spettacolo era indispensabile, necessario, trovare una soluzione spaziale e temporale che la riflettesse. Qui la situazione temporale è data dalla simultaneità, la spaziale invece dalla moltiplicazione degli spazi, da cui deriva non un teorema, ma semplicemente il fatto che ci siano tanti spazi quante sono le sequenze".

Ecco, quello che succede invece nei sistemi 'relativistici' è proprio la sparizione del concetto di simultaneità. Il fatto che due eventi che un osservatore vede avvenire in un certo ordine, possano essere visti da un altro osservatore in ordine inverso è qualcosa che ancora viene visto come improbabile, se non impossibile. Eppure è così.

In Meccanica Quantistica le cose sono ancora più complicate, nel senso che la logica sottostante la teoria è diversa da quella ordinaria dell'*Homo Sapiens*, cioè delle nostre strutture cerebrali. Il fatto, sempre per fare un esempio, che alcune delle proprietà dei corpi 'piccoli' non esistano, fin quando non avvenga una interazione con il mondo esterno, è qualcosa di sconvolgente per i fisici, per i filosofi, e in genere per qualunque persona.

Vale la pena di riportare, a questo proposito, alcune dichiarazioni dei padri fondatori della Meccanica Quantistica sulla loro stessa Teoria. Si noti come la maggior parte dei commenti che seguono siano stati fatti da scienziati che hanno vinto il premio Nobel proprio per i contributi che hanno dato alla costruzione di questa Teoria. Malgrado ciò, restano dubbi, incertezze, veri e propri rifiuti.

- Sulla quantizzazione delle orbite atomiche (Niles Bohr, DK, 1911):
  - "Il modello è inutilizzabile" (Lord Rayleight, GB).
  - "Abbandonerei la fisica se l'ipotesi venisse mai confermata" (Max von Laue, D).
  - "Alla luce di questi fatti ci si potrebbe domandare se la fisica sia ancora la più solida tra le scienze naturali" (Max Planck, D, 1923).

July-December 2014
Vol. I, Issue 2
ISSN: 2284-3310

  - "L'idea che un elettrone esposto a radiazione possa scegliere *liberamente* l'istante e la direzione in cui spiccare il salto è per me intollerabile. Se così fosse, preferirei fare il ciabattino, o magari il biscazziere, anziché il fisico" (Lettera di Albert Einstein a Max Born, 1924).
  - "…non sono competente a tenere questa relazione…anche perché non accetto il punto di vista puramente statistico su cui si basano queste teorie" (Max Born, D, 1924).
- Situazione inaccettabile da tutti coloro che non sono "disponibili ad abbandonare senza combattere una causalità rigorosa" (Albert Einstein, D).
- "Non mi piace, e mi spiace di averci avuto a che fare" (Erwin Schrödinger, A).
- "Più la teoria dei quanti ha successo, più sembra una sciocchezza" (Albert Einstein, D).
- "È indubitabile, a mio parere, che questa teoria contenga un frammento della verità ultima" (Albert Einstein, D).
- "Quelli che non rimangono scioccati, la prima volta che si imbattono nella Meccanica Quantistica, non possono averla compresa" (Niels Bohr, DK).
- "Se credete di aver capito la teoria dei quanti, vuol dire che non l'avete capita" (Richard P. Feynman, USA).
- "Penso si possa tranquillamente affermare che nessuno capisce la Meccanica Quantistica" (Richard P. Feynman, USA).

Dalle dichiarazioni di cui sopra appare chiaramente come questa Teoria sia 'strana', di difficile comprensione e quindi anche difficile da raccontare, non necessariamente dal punto di vista matematico, ma proprio dal punto di vista del 'che cosa succede'. Entra qui in gioco la proposta di RMQ, il Laboratorio di Relatività e Meccanica Quantistica che l'autore sta conducendo da due anni con gli studenti della Sapienza.

L'idea è duplice: da un lato considerare che gli effetti dovuti alle particolarità di queste Teorie sono molto piccoli, spesso trascurabili, nel nostro mondo. La prima operazione è quindi quella di supporre di muoversi in un universo in cui le cosiddette costanti fondamentali siano

July-December 2014
Vol. I, Issue 2
ISSN: 2284-3310

diverse da quelle usuali.[2] Questo artificio mentale porta ad 'amplificare' gli effetti reali. Si noti, non a modificarli, solo a renderli apprezzabili dai nostri sensi.[3]

La seconda operazione consiste nel tralasciare qualunque tentativo 'didattico' diretto, come scrittura e spiegazione di formule, esemplificazioni delle leggi e spiegazioni dettagliate dei fenomeni fisici. L'idea di base, quindi, è stata quella di creare dei quadri in cui vengono narrate, in forma di commedia, delle storie che coinvolgono persone di tutti i giorni, le quali hanno a che fare con un mondo in cui gli effetti quantistici e relativistici siano apprezzabili. Nulla di più, nulla di meno. Tutto ciò con l'intento di far divertire gli spettatori, ma anche di trasmettere impressioni, sensazioni, idee sul mondo che ci circonda.

Di seguito si riporta il programma di Sala delle rappresentazioni tenute nell'Aula Magna della Sapienza nel mese di settembre 2013, a conclusione del primo ciclo di laboratori. Ci servirà per commentare in dettaglio le tecniche utilizzate nei vari quadri che compongono la rappresentazione.

RMQ13 - Commedia Quantistica Relativistica
In sette quadri

INTRODUZIONE

Uno spettacolo teatrale può avere una serie di piani di lettura e di ascolti molto diversi, alcuni cercati e voluti dall'autore, dai registi e dagli attori, e altri legati alle singole esperienze degli spettatori che leggono e distillano dall'opera un significato soggettivo, diverso per ogni persona.

C'è tuttavia un aspetto, nell'ambito di una proposta scenica che nasce e si sviluppa all'interno di un'università, che è fondamentale per una struttura didattico/culturale avanzata. Si tratta dell'utilizzo del teatro, non solo dal punto di vista strettamente spettacolare, ma anche come mezzo per veicolare concetti appartenenti ad aree difficilmente accessibili ai non esperti, o

[2] Nello specifico si tratta di lavorare in un Universo che abbia la velocità della luce molto minore, la costante di gravitazione universale e la costante di Planck molto maggiori dei relativi valori del nostro universo [$c = 3 \cdot 10^8$ m/s ; $G = 6{,}67 \cdot 10^{-11}$ $m^3\ s^{-2}\ kg^{-1}$; $h = 6{,}6 \cdot 10^{-34}$ J·s].

[3] Un'operazione simile, dal punto di vista letterario, è stata fatta da George Gamow che ha pubblicato due libri: G GAMOW (1995), *Mr. Tompkins nel paese delle meraviglie*, Bari: Edizioni Dedalo; G. GAMOW, R. STANNARD (2005), *Il nuovo mondo di Mr. Tompkins. Avventure di un curioso nel mondo della fisica*, Bologna: Zanichelli. In questi due libri George Gamow immagina che il protagonista, dopo avere ascoltato delle conferenze scientifiche sulla Relatività e la Meccanica Quantistica, sogni di vivere in un mondo in cui gli effetti delle due teorie siano sensibili. Le avventure, rigorose dal punto di vista scientifico, sono estremamente fantasiose ma difficilmente trasportabili in ambito teatrale.

July-December 2014
Vol. I, Issue 2
ISSN: 2284-3310

riferiti ad aree che spesso non interagiscono, o lo fanno da un punto di vista esclusivamente formale.

Il progetto in questione si propone di studiare, elaborare e proporre alcune bozze per spettacoli originali o creati dall'elaborazione di opere esistenti, con l'obiettivo di creare degli spettacoli piacevoli ed apprezzabili da un pubblico comune e, nello stesso tempo, di realizzare un teatro che riesca a fare 'comunicazione scientifica' in maniera non convenzionale.

Tutti gli effetti fisici a cui fanno riferimento i quadri messi in scena sono effetti previsti e misurati (eccetto i Wormholes, per ora solo previsti). Questi effetti, tuttavia, sono in genere trascurabili nella vita di tutti i giorni, nel senso che le modifiche che portano alla nostra vita quotidiana sono spesso, ma non sempre, inavvertibili sulla scala delle esperienze tipicamente 'umane'.

I quadri di *RMQ13* si riferiscono a un mondo in cui questi effetti sono molto più avvertibili di quanto non lo siano in realtà. Questo in pratica vuol dire che il mondo in cui sono ambientati i quadri di *RMQ13* è un mondo in cui la velocità della luce c è molto minore, mentre la costante di Planck h e la costante di Gravitazione universale G sono molto maggiori del valore che queste tre costanti assumono nel nostro universo.

I Sette Quadri

☙ Delitto dal treno

La fisica classica, fino agli inizi del '900, descriveva l'Universo come immerso in uno Spazio Assoluto e in un Tempo Assoluto, indipendenti uno dall'altro. Questo vuol dire che se un righello è lungo 5 cm, la sua lunghezza non cambia se la misuro stando fermo alla stazione o se mi trovo sopra un treno in moto; e il mio orologio, se non è rotto, funziona allo stesso modo a Roma, o a Milano, o su di un aereo che vola. La Relatività Speciale e la Relatività Generale, elaborate da A. Einstein nel 1905 e nel 1916, ribaltano questa visione, introducendo uno Spazio-Tempo in cui le misure dello Spazio e del tempo sono 'interdipendenti', e sono influenzate anche dalla presenza o meno di corpi nelle vicinanze. Il risultato è che il mondo e gli oggetti che lo popolano hanno una serie di proprietà particolari, quali la dilatazione dei tempi, la contrazione delle lunghezze e la scomparsa del concetto di simultaneità per 'fatti' che avvengano in luoghi diversi. Così, alla vecchia descrizione di tempo e spazio, per la quale un osservatore può collocare con sicurezza un certo evento nel suo passato, nel suo presente oppure nel suo futuro, si aggiunge un nuovo settore di Spazio-Tempo, il cosiddetto 'ALTROVE', in cui l'ordine con cui si vedono gli eventi non è determinato, ma può dipendere dalla condizione di chi li guarda.

July-December 2014
Vol. I, Issue 2
ISSN: 2284-3310

☙ Funzione d'onda

La Meccanica classica descrive lo stato di ogni sistema specificando alcune proprietà possedute dal sistema. Per esempio nel caso di una pallina: la posizione, la velocità, il peso, il diametro, il colore… La Meccanica Quantistica invece descrive lo stato di ogni sistema fisico (in particolare i sistemi microscopici) assegnando una 'funzione'. Questa funzione ha la forma di una serie di onde legate alla probabilità che la particella abbia alcune proprietà, per esempio la posizione in un certo luogo. Una particella, fin quando non viene misurata, ha la potenzialità di essere trovata in molti posti diversi, mentre acquista la proprietà di essere in un luogo preciso solo nel momento in cui viene misurata o in cui interagisce con un qualunque oggetto esterno.

☙ Il Viaggiatore

La struttura dello Spazio-Tempo della Relatività speciale prevede che le durate degli eventi possano essere differenti a seconda di chi li osserva e di dove accadano gli eventi stessi. Ipotetici viaggi avrebbero quindi 'durate' differenti per chi viaggia e per chi rimane in uno stesso luogo. Il cosiddetto 'paradosso' dei gemelli esiste e non è un paradosso. Se m'immagino due gemelli, uno dei quali rimane sulla Terra, mentre il secondo fa un viaggio nello spazio ad altissima velocità, e torna sulla terra quando sul suo orologio (sull'astronave) sono passati per esempio 15 anni, sulla Terra incontrerà il suo gemello per cui gli anni trascorsi sono 20. Quindi il gemello sulla Terra sarà 5 anni più vecchio di quello che ha viaggiato. Questo effetto è stato predetto e misurato con aerei supersonici e orologi atomici.

☙ Buche di potenziale

Il nostro mondo è composto di particelle e di 'campi' (il campo elettromagnetico, il campo gravitazionale…), generati da altre particelle, che generano interazioni, cioè forze, fra le particelle stesse. Questo vuol dire che una particella libera in un universo in cui non ci fosse nient'altro (per esempio un elettrone), manterrebbe il suo stato di moto senza variazioni. Ma il nostro universo è pieno di altre particelle che interagiscono tramite tutti i campi esistenti. Questi campi limitano e/o guidano i possibili movimenti di ogni altra particella che si trovi nelle vicinanze di chi ha generato il campo. Questo è vero anche nel mondo macroscopico. Se mi trovo in una stanza chiusa, senza porte né finestre, non potrò uscirne, dato che non posso attraversare le pareti; infatti se mi avvicino ad una parete e provo ad 'attraversarla' non ci riesco: il campo elettrico degli atomi che stanno nel del muro crea una forza che respinge gli atomi di cui sono fatto io…e non c'è verso di passare.

Nel mondo microscopico questa situazione viene rappresentata mediante potenziali (funzioni che descrivono le forze che si esercitano fra le particelle) o 'buche di potenziale': delle zone che limitano il moto libero delle singole particelle, permettendo o meno l'ingresso o l'uscita in determinate zone dello spazio a seconda dell'energia della particella e delle sue caratteristiche. Il fatto poi che ogni particella sia rappresentabile anche da un'onda ha come conseguenza che una

particella in una buca di potenziale possa esistere stabilmente solo se è descritta da onde con determinate frequenze, che 'suonano' cioè solo con dei 'suoni' determinati. Il caso è simile a quello di una corda fissata ai suoi estremi: la corda, se viene pizzicata e lasciata libera di vibrare, emetterà dei suoni che avranno le frequenze caratteristiche della corda. Queste frequenze sono multipli semi-interi della frequenza fondamentale, quella corrispondente al suono più 'basso' che può emettere la corda. Corde uguali, ma di lunghezza differente, suoneranno in maniera differente, così particelle uguali manifesteranno caratteristiche differenti che dipendono dalle caratteristiche della buca in cui si trovano.

☙ OndaParticella

Una delle caratteristiche di un oggetto microscopico, così come descritto dalla Meccanica Quantistica, è di possedere contemporaneamente le proprietà di essere una particella, per esempio una pallina, un oggetto cioè localizzato nello spazio e nel tempo, oppure un'onda, come un'onda del mare, un oggetto esteso nello spazio e nel tempo. Particelle elementari sono ad esempio l'elettrone, il protone, il fotone...

Inoltre la Meccanica Quantistica prevede che negli atomi possa succedere che, se vengono illuminati, se cioè mandiamo della luce (dei fotoni) su di loro, avvenga un'emissione di elettroni, come se fossero delle palle da biliardo urtate da altre palle. Questa emissione però è casuale, non si può sapere con certezza quando avverrà. Questo punto suscitò in Max Born la seguente reazione '…l'idea che un elettrone esposto a radiazione possa scegliere *liberamente* l'istante e la direzione in cui spiccare il salto è per me intollerabile. Se così fosse, preferirei fare il ciabattino, o magari il biscazziere, anziché il fisico' (Max Born, 1924).

☙ Higgs Tango

Il bosone di Higgs è una particella la cui esistenza è stata predetta da Higgs nel 1964 e rivelata al CERN da due esperimenti indipendenti nel 2012. Il bosone di Higgs è una particella che trasporta un'interazione. Questo vuol dire che, a seguito dell'interazione con altre particelle, 'avviene' qualcosa. Nel caso del bosone di Higgs quello che avviene è che le particelle con cui interagisce acquistano una massa, differente a seconda della forza dell'interazione fra il bosone e la specifica particella. Il bosone di Higgs è quindi una particella che dà la massa alle altre particelle.

☙ Wormholes

Alcuni sviluppi teorici prevedono la possibilità che esistano i cosiddetti Wormholes (cunicoli vermiformi). I Wormholes sono cunicoli dello Spazio-Tempo che potrebbero metterci in comunicazione con il nostro stesso universo ma in tempi diversi da quello in cui viviamo, rendendo possibili i viaggi nel tempo, oppure con altri universi, sia completamente diversi dal

nostro, sia con copie simili ma non identiche. Questi cunicoli spazio-temporali si potrebbero aprire e chiudere in tempi molto brevi.

Fonti reali, oniriche e bibliografia concettuale

Quello che segue è un elenco, ovviamente parziale, delle opere lette, consultate, viste, ascoltate, discusse o con cui è sono venuti in contatto gli autori nel corso dell'elaborazione dello spettacolo. Quanto RMQ13 sia genuinamente originale o distillato da queste o altre opere si lascia al prezioso lavoro dei critici.

- Bertolt Brecht (1962), *Scritti Teatrali*, Torino: Einaudi.
- Andrea Camilleri, comunicazione privata.
- Carlo Cosmelli (2012), *Lezioni del Corso "Principi di Fisica" per Filosofi,* Carlo Cosmelli/INFN website.
- George Gamow, Russel Stannard (2000), *Il nuovo mondo di Mr. Tompkins*, Bologna: Zanichelli.
- Mark Harvey Levine (2008), "The Remote", *The best ten-minute plays for two actors*, ed. by Lawrence Harbison, Hanover: Smith&Kraus.
- Alan Lightman (2004), *Einstein's Dreams,* London: Vintage Books.
- Antonio Rezza, Flavia Mastrella, *Fratto X*, Teatro Vascello, Roma, dicembre 2012.

Commento ai quadri

I sette quadri che compongono *RMQ13* appartengono a tre diverse tipologie di rappresentazione.

Il primo gruppo comprende "Delitto dal treno", "Il viaggiatore" e "Onda Particella". Questi quadri sono, dal punto di vista teatrale, delle *pièces* convenzionali, con una storia ben definita, dei personaggi, in cui si applica la modifica detta precedentemente sulle 'costanti' della natura. In particolare in "Delitto dal treno" e ne "Il viaggiatore" si gioca sugli effetti di relatività temporale applicati alla vita quotidiana, mentre in *Onda Particella* si personalizza l'ambiguità dell'essere contemporaneamente un'onda e/o una particella dal punto di vista di un ipotetico psicanalista. Sono brani in cui non ci sono particolari invenzioni sceniche o di linguaggio. Il pubblico si trova davanti delle scene come le vedrebbe tutti i giorni se potesse apprezzare gli effetti Relativistici o quantistici.

July-December 2014
Vol. I, Issue 2
ISSN: 2284-3310

Il secondo gruppo comprende, in questo caso, "Wormholes". È l'unico brano in cui l'argomento trattato fa riferimento a una teoria ancora non ufficialmente accettata, perché al momento non verificabile né falsificabile. Si tratta dell'esistenza degli universi paralleli, ipotizzati in un famoso lavoro di Hugh Everett nel 1957. Universi paralleli al nostro, con ipotetici 'canali' di comunicazione fra di loro. È molto più vicino a un racconto di fantascienza che alla scienza vera e propria, anche se l'ipotesi è su oggetti teoricamente plausibili. I due personaggi che entrano ed escono dal nostro universo più e più volte manifestano una sorta di schizofrenia simile a quella che colpisce alcune persone che hanno relazioni incontrollate con la rete.[4]

Il terzo gruppo, che comprende "Funzione d'onda", "Buche di potenziale" e "Higgs tango", fa riferimento a casi in cui sarebbe stata praticamente impossibile, o in ogni caso moto difficile, la messa in scena di un testo legato all'oggetto da descrivere. In questo caso si è fatta una scelta precisa: eliminare qualunque parola utilizzando solo movimenti, musica, scenografie particolari. Una sorta di balletto fisico (o metafisico). Dal punto di vista dell'innovazione, questa è sicuramente la parte che più si discosta dalle usuali tecniche di Teatro Scienza. Nel caso della funzione d'onda, infatti, il problema era di rendere visivamente la cosiddetta funziona d'onda quantistica, un ente, cioè, che è legato alla probabilità di 'trovare' l'oggetto cui la funzione d'onda fa riferimento, nei vari punti dello spazio; la funzione d'onda è qualcosa di intrinsecamente infinito, che fornisce una probabilità, ma questa è l'unica informazione che si può avere del mondo reale. L'utilizzo di una grande superficie di stoffa di seta, della stessa estensione del palcoscenico, messa in movimento secondo tecniche particolari e inframmezzata da tagli dai quali appaiono gli attori, si è mostrata, anche secondo il parere del pubblico, una scelta felice nel rendere un oggetto matematicamente così astratto.

Nel caso di Higgs Tango, in cui il tentativo è stato quello di rendere l'idea del campo di Higgs, legato alla particella prevista da Higgs nel 1964 e osservata al CERN nel 2012, è stata fatta una scelta diversa, sempre però nel campo del non-verbale. In questo quadro, grazie alla consulenza di due esperti di tango e con l'ausilio di spettacoli aventi il tango come *fil rouge*, si è creata una coreografia che riesce a rendere l'idea fisica.

[4] È il caso degli Hikikomori, nati in Giappone negli anni ottanta, e che si stanno ora diffondendo nel resto del mondo.

July-December 2014
Vol. I, Issue 2
ISSN: 2284-3310

Conclusioni

Il risultato di questi tentativi, ancorché realizzati in breve tempo, senza particolari finanziamenti e senza l'intervento di veri professionisti dello spettacolo, è andato oltre le più rosee previsioni. Non solo lo spettacolo è stato molto apprezzato dal pubblico,[5] ma dai pareri e da alcuni scambi avuti con spettatori, non necessariamente esperti del settore, è risultato che il messaggio artistico-scientifico era arrivato in pieno, riuscendo a trasmettere non solo alcune 'idee' scientifiche, ma anche le emozioni che avevamo intenzione di portare agli spettatori. In conclusione si può affermare che, nell'ambito del Teatro Scienza, è possibile individuare un filone di ricerca originale e molto efficace dal punto di vista della trasmissione di informazioni ed emozioni che, partendo dall'idea di *Infinities* di Luca Ronconi, si sviluppa ulteriormente nella direzione di una rappresentazione 'del quotidiano' con strumenti coreografici non convenzionali.

Riferimenti

[1] https://www.youtube.com/user/sciencetheater
[2] http://www.pa.msu.edu/sci_theatre/
[3] http://www.fusionsciencetheater.org/
[4] http://www.starsatnight.org/
[5] http://www.scienceshowoff.org/
[6] http://www2.lbl.gov/LBL-PID/fobl/
[7] http://www.sloan.org/major-program-areas/public-understanding-of-science-and-technology/theater/
[8] http://www.whitakercenter.org/big-science-theater
[9] http://www.teatroscienza.com/
[10] http://www.performingalileo.net
http://www.performingts.it
[11] http://www.confindustria.it/Aree/DocumentiPub.nsf/72A445AD8DA8AF5EC12574EC003B1FCD/$File/TS_Programma_Esecutivo.pdf
[12] http://www.cittadellascienza.it/teatro-galilei-104/
[13] http://erewhon.ticonuno.it/riv/scienza/t-s/teatro.htm

[5] Dopo i primi due spettacoli di chiusura del Corso con qualche centinaio di spettatori, sono state fatte due repliche nell'Aula Magna della Sapienza, con una minima pubblicitaria, e avendo un afflusso di spettatori di più di novecento persone in due repliche.

Musse en abyme
International Journal of Comparative Literature and Arts

July-December 2014
Vol. I, Issue 2
ISSN: 2284-3310

But They *Talk:* Historical and Modern Mechanisms Behind the Beast Folk's Language in *The Island of Dr. Moreau*

Bonnie Cross
Community College of Allegheny County (PA)

Abstract: The Beast Folk in H.G. Wells' *The Island of Dr. Moreau* (1896) use language to raise the fear of human degeneration by revealing the inner animal within humanity. Moreau re-creates the physical mechanisms for speech such as the larynx, but is also able to manipulate the brain to create the necessary structures for speech, previously unique to the human brain, into non-humans. Applying Darwin's theory that the continued use of speech led to the physical and mental changes of humans, the argument can be made that ceasing to use speech would weaken these structures of speech. After Moreau's death, the Beast Folk no longer heed the Law and stop speaking, becoming more animalistic through their silence. Prendick also loses his language after the death of Moreau and Montgomery and begins to struggle differentiating the Beast Folk from humans. *The Island of Dr. Moreau* addresses the Victorian anxiety regarding the use of language as a definite boundary between humans and animals by suggesting that language fails to keep the inner animal of humanity at bay. Neuroscience has linked animal and human sounds revealing the mechanisms responsible for the production and understanding of language creating a new paradigm to explore.

Key words: Wells, Moreau, Language, Science, Evolution, Animals.

*****

The publication of Robert Chamber's *Vestiges of Creation* (1844) and Charles Darwin's *Origin of Species* (1859) revealed the animal ancestry of humanity and forced Victorians to reconsider what made humans unique from other animals. Language was seen as one such defining characteristic, as F. Max Müller stated, "the Rubicon" separating mankind from the animal world (Müller 1890: 354). H.G. Wells' *The Island of Dr. Moreau* (1896) pushes against the barriers separating and categorizing man from animal. The Beast Folk are vivisected animals made in the form of

humans, but unable to escape their animalistic instincts. However, what ultimately causes Prendick to hesitate in classifying the Beast Folk as animals is their ability to speak.

Critics such as Bozzetto (1993: 34-44), Halberstam (1995: 1-25) and Hendershot (1998: 69-133) have argued that the Beast Folk may be seen as radicalized Others, representing a colonized country or the oppression of a specific race or gender. Other critics such as Danta (2012: 687-705), Clayton (2007: 569-591), and Brem and Anijar (2003: 22-24) focus on Wells' use of the grafting and surgical alteration in his fiction that predates the science that is now a reality. These critics in particular are concerned with the bioethical issues raised in *Moreau* regarding the treatment of animals. The Anti-Vivisection Act in 1876 limited the practice of vivisection on animals to prevent animal cruelty. In this sense, other critics turn to the *Island of Dr. Moreau* as a warning against science and vivisection and, in the case of critics such as Stiles (2009: 317-339) and Toumey (1992: 411-437), the focus on the mad scientist. Other critics such as McLeane (2002: 43-50) argue that *Moreau* suggests a degeneration of the human species. I intend to take this argument further by arguing that Prendick's silence relates to Darwin's theory of degeneration through misuse. I also intend to focus on the physical and mental alterations Moreau creates through his surgical procedures on the Beast Folk as undermining the uniqueness of the human body which allows the production and comprehension of speech, thus thinning the barrier between human and animal through science.

In *The Island of Dr. Moreau,* Prendick is the sole survivor of a shipwreck and is saved by Montgomery, assistant to Dr. Moreau. Prendick travels with Montgomery to Moreau's island and discovers the Beast Folk, mutilated creatures he originally believes are tortured men. Prendick struggles to define these Beast Folk as animals due to their ability to speak and instead calls them a mixture of animal and man such as "Ape Man" and "Leopard Man". The Beast Folk adhere to Moreau's Law, a set of rules that dictates how the Beast Folk should act to keep their status as "men". Prendick runs away from Montgomery and joins the Beast Folk by reciting their Law. He is soon discovered by Montgomery and Moreau, who reveals that these Beast Folk creatures are actually vivisected animals he created in his attempt to determine the plasticity of the body. Moreau laments that these Beast Folk still possess their animal instincts and is working on the vivisection of a puma as his ultimate creation. However, the puma escapes and kills Moreau, resulting in the destruction of the Law. Montgomery is soon killed as well, leaving Prendick the last true human on the island. As the Law fades away, so does the Beast Folks' ability to speak

and they become progressively more animalistic. Prendick too falls silent, but is able to escape by finding a rowboat from the shipwreck. Though Prendick returns to England, he struggles to see the difference between humans and the Beast Folk after his time on the island. He begins to describe humans in animalistic terms and becomes aware of the shackles of humanity.

A result of the thinning of the barrier between humans and animals is the inability to discuss one without the other. Kimberly Benston argues in her article "Experimenting at the Threshold: Sacrifice, Anthropomorphism, and the Aims of (Critical) Animal Studies" that an important result of animal studies is the "uncertainly about how and where to draw species boundaries" (2009: 584). Benston states that "recent work on the philosophical import of human/ animal relations has argued the need to view "the question of the animal" and "the question of the human" as "reciprocal conundrums" (2009: 550). By viewing the human in light of the animal, Benson argues that *Moreau* can be read as an "inquiry into how we produce 'the human' by transfiguring 'the animal'" (2009: 551). In this light, Prendick's concern regarding the Beast Folk's use of language reflects a concern regarding the role of language in defining humanity.

Language in *Moreau* ultimately fails to privilege humanity as the more advanced species and reveals that the threat of degeneration of humanity is not approaching but already taking place. The Beast Folk do not grunt and point, but speak discernible English. Animal noises express some form of meaning, the variations in a dog's bark for example, but as Harrington states in *Medicine, Mind, and the Double Brain: A Study in Nineteenth Century Thought* vocal sounds "were not to be confused with language properly speaking, which was a strictly intellectual capacity, inseparable from human reason and, therefore, unique to human beings" (1987: 216). *Moreau* threatens this unique characteristic of humankind by introducing speaking animals. This threat is not limited to verbal communication, because Moreau also transforms the body and brain through surgical procedures. While these changes alter the animals' original forms, the fact that the perceived gap between man and animal can be crossed through surgical interventions reveals that the level of separation between man and animal is smaller than originally assumed. The *Island of Dr. Moreau* represents the anxiety of the Victorians regarding the ability of language to separate humanity from the animal world.

The threat of non-humans acquiring language is not focused on the speech itself, but through the implication that humanity may not be unique or privileged. As Christine Ferguson

July-December 2014
Vol. I, Issue 2
ISSN: 2284-3310

states in *The Brutal Tongue: Language, Science, and Popular Fiction in the Victorian Fin-De-Siècle*, non-human speakers "might diminish the human identity, by showing its distinguishing capacity for speech to be neither unique nor necessarily dependent on the reason and large cranial capacity of the *homo sapiens*" (2006: 116). Ferguson argues that Wells, a student of Thomas Huxley, found that "most of the subsequently developed features that supposedly distinguished us from animals – language, morality, complex social organization – were artificial rather than biological", a combination of instinct and chance (2006: 120). Peter Morton states in *The Vital Science: Biology and the Literary Imagination 1860-1900* that Wells was born well after the publication of *Origin* so "the evolutionary hypothesis [was] just another unquestioned item in his intellectual baggage" (1984: 100). Wells did not question the mechanism behind evolution, but Morton argues that he "sought an escape from the impasse of Darwinism" (1984: 102). Morton argues that the Beast Folk show more humanity through "their rudimentary culture, the legal and theological system (the 'Law') in which they are enmeshed, than from anatomical changes" (1984: 218). However, Morton does not take into account that the ability of the Beast Folk to form all of these human-like traits is through language. Moreau cuts and shapes a larynx into his Beast Folk and the final result is an animal that both understands and produces language.

Language is part of the defining characteristics of being a "man" in *The Island of Dr. Moreau,* yet the novel begins in silence and this silence is linked to animalistic behavior. Speech is limited after the crash of the *Lady Vain* and instead the shipwrecked men were "thinking strange things and saying them with our eyes" (Wells 2005: 8). Language can do little to help these men who are running out of food and water. It wasn't until the sixth day after the wreckage that "Helmar gave voice to the thing we all had in mind" (2005: 8). The men did not use verbal communication for several days and when verbal communication is finally used, the men spoke in "dry and thin" voices and tried to spare words (2005: 8). The first use of language is quiet and limited, but the topic is cannibalism. Immediately the use of language is directed towards survival, but at the cost of civilization. Men do not eat each other because it is considered barbaric, while certain animals are accepted as sources of food because they are ranked below humans. By even considering cannibalism, the survivors of the *Lady Vain* have lowered their fellows from personhood to a potential meal. Further, this decision to reduce a fellow crew member to a piece of meat is done through language, the critical characteristic that many argue separates humans

from animals. This use of language endorses the commission of animalistic acts rather than preventing them.

After the attempt at cannibalism fails when both men fall overboard, the resumed silence is once again connected to animalism. Prendick is now alone and laughing on the deck. The laughter is not an expression of humor, but of fear. Prendick is aware of the level to which he and his now deceased crew mates had fallen and he is helpless to change his state. Prendick is saved by a small ship, leading the reader to assume that verbal language will again resume. At first, Prendick and the "youngish man with flaxen hair, a bristly straw-coloured moustache, and a dropping nether lip" sat "without speaking" (2005: 11). The description of Moreau's assistant Montgomery with a dropping lip may suggest something is wrong with his language or speech. With the entire novel so focused on language, it seems odd that one of the few natural humans would have a slight speech impediment. Montgomery's voice is described as "slobbering articulation, with the ghost of a lisp," not fully lisping, which is a human trait, but slobbering which is related to animals more so than humans (2005: 11).

While language has replaced the silence, language becomes linked to animalistic noises. Montgomery does not speak until the sound of a "low angry growling of some large animal" comes from overhead (2005: 11). The timing of the growl with Montgomery's voice links Montgomery to this violent and angry creature. Montgomery repeats his question, but Prendick's voice is "inaccessible" at this time (2005: 11). Prendick has lost his voice after his brush with cannibalism, an animalistic act. When Prendick is able to speak, his voice is "hoarse" from his "long silence," but he is able to answer Montgomery's questions about his history. There is limited speech on the ship as the captain is drunk and his speech is slurred. The sailors on the ship that rescues Prendick also speak, but these are brief moments in the text. Besides Moreau, Prendick and Montgomery are the only two humans who speak throughout *Moreau,* yet in this scene, both men have their language hindered, Montgomery through his lisp and Prendick through his hoarse throat.

Throughout this interrogation, the cabin is filled with the growls and howls of the other animals aboard the ship, continuing to connect Montgomery with these animalistic noises. Infuriated by the sounds, Montgomery returns to the deck and has a "violent controversy with someone who seemed to me to talk gibberish in response to him" (2005: 12). The cause of Montgomery's fury over the animal noise is unclear, but he becomes violent and responds to this

gibberish with "blows" (2005: 12). Prendick does not trust that he heard correctly, suggesting a mistrust of his senses after the temporary loss of his language. While Montgomery shouts at the dogs for barking, Prendick believes that Montgomery hits the creature who responded with "gibberish".

Montgomery is punishing this member of the Beast Folk for his inability to rise to the category of human through his language or stay within the category of animal where he is not expected to speak. The creature exists between these two categories and is punished for his lack of conformity. A similar incident is described by the Ape Man who was punished for "a little thing, a wrong thing once" when he "jabbered, jabbered, stopped talking" (2005: 60). The lack of speaking was not a huge wrong, but a little insurrection. When "none could understand" the Ape Man's speech he was "burned, branded in the hand" as punishment (2005: 60). The Beast Folk are physically punished for their disobedience. The Sayer of the Law explains that "punishment is sharp and sure" and to avoid this pain, the Beast Folk must "learn the Law. Say the words" (2005: 61).

Language serves as a defining characteristic the Beast Folk use to identify themselves as "men". The Beast Folk learn the law from the Sayer of the Law, a creature "the size of a man… covered with a dull grey hair almost like a skye terrier" whose voice comes from the darkness of the den (2005: 59). The Sayer of the Law is compared to a dog, yet this creature leads the ritual saying the Law and teaches Prendick the ways of the Beast Folk. Prendick views these creatures as deformed and insane, only participating in the initiation to escape from Moreau. He describes the Law as an "idiotic formula," but repeats and participates in what is clearly a religious experience to the Beast Folk. They sway and "beat their hands upon their knees" as they repeat the Law (2005: 58). To say the Law is to conform to the rules of what defines Man: "Not to go on all-Fours", "Not to suck up Drink", "Not to eat Flesh or Fish", "Not to claw Bark or Trees", and "Not to chase other Men" (2005: 59). The Sayer of the Law states that the "want is bad" to break the laws, but the Law prohibits these actions, so to avoid pain, the Beast Folk comply (2005: 60). After the stating of each law the Beast Folk cry, "Are we not Men?" (2005: 58). The Law must be obeyed, but must first be recited, revealing that using language is the first step in becoming a member of the Beast Folk.

Prendick is not a recognized man, by the Beast Folk's standards, until he has spoken the Law, ranking language above the physical body. The Beast Folk compare their bodies to

July-December 2014
Vol. I, Issue 2
ISSN: 2284-3310

Prendick's body and the Ape Man calls Prendick "a live man like me" (2005: 58). This comparison is stopped by the Sayer of the Law who yells "shut up," stopping the flow of speech (2005: 58). The Sayer of the Law prevents the Ape Man from comparing Prendick to himself until Prendick has repeated the Law. After the ritual, the Sayer of the Law seems to consider the Ape Man's statement that Prendick is "a five man" and examines Prendick's hand and five digits (2005: 60). While the Ape Man considers Prendick an equal due to his five fingers, the Speaker of Law only considers him a member of the Beast Folk after he has spoken the Law.

Due to Prendick's use of language, his relationship to the Beast Folk remains in contention throughout the rest of the novel, suggesting that his position as human or animal remains unclear. When he meets the Ape Man and the Satyr Man again, both Beast Folk struggle to place him with Montgomery, "the Other with the whip", and with Moreau, who is the "Master" (2005: 86). The Ape Man argues that Prendick "said he was made" and therefore a member of the Beast Folk (2005: 86). The Satyr Man compares Prendick to Montgomery and Moreau, and calls him "the Third with the whip, he that walks weeping into the sea, has a thin white face" but struggles to identify him with Montgomery and Moreau because Prendick "bled and wept" (2005: 86). Prendick remains silent during this exchange, not associating with either category. The Ape Man continues to identify with Prendick because they both have five fingers, but the Satyr Man points out that "he says nothing" while "men have voices" (2005: 86). The Satyr Man's use of "men" includes both the Beast Folk and the humans at once, but by stating that Prendick does not speak, Prendick is classified as neither Beast Folk nor human. The Ape Man states that Prendick asked about food and "did not know" (2005: 86). This idea of knowledge could refer to Moreau and Montgomery being familiar with the island and not needing help, or the fact that the Beast Folk know what food is safe to eat and where to get food. Due to Prendick's lack of familiarity with the island and his false identification as a member of the Beast Folk, he is ranked below the humans and below even the Beast Folk for his lack of knowledge and particularly his lack of speech.

Prendick's choice to say the Law with the Beast Folk complicates his identity as a man or a member of the Beast Folk, suggesting that language is more important than physical appearance. Prendick becomes a member of the Beast Folk through language, but when Moreau and Montgomery appear at the Beast Folk's den to confront Prendick, the Beast Folk turn against Prendick and attempt to capture him. When he is caught, Prendick walks into the water with the

July-December 2014
Vol. I, Issue 2
ISSN: 2284-3310

intent of drowning himself rather than be subjected to the "bestial taint" that he believes has been forced onto the Beast Folk (2005: 66). Prendick pauses when Moreau states that he should "listen to me for a moment… then say what you will" (2005: 67). Yet when Prendick agrees and waits for Moreau's response, Moreau must resort to rudimentary Latin stating "Hi non sunt homines, sunt animalia qui nos habemus…vivisected" which translates to "these are not men, they are animals which we have…vivisected" (2005: 67). Moreau resorts to another "scientific" language to attempt to explain the origins of the Beast Folk in a language that is inaccessible to the Beast Folk. Despite Prendick's understanding of Latin, he refuses to believe Moreau. This scene reveals Moreau's lack of power in language. Prendick believes that the Beast Folk are men because "they talk, build houses, cook", which are all human characteristics (2005: 67).

Prendick's main concern is the fact that "these animals *talk*", once again suggesting that ultimate distinction of animals and humanity is through language (2005: 72). Prendick acknowledges that the Beast Folk build houses and cook their food, yet it is their ability to understand and produce language that Prendick has the most difficultly accepting. However, Moreau argues that "a pig may be educated" and the "great difference between man and monkey is in the larynx" (2005: 72-73). Moreau's Beast Folk are most disturbing in the sense that it is "the larynx, not the brain or the soul, that is the source of human intellect" (Ferguson 2006: 124). Moreau's statement also argues that the physical and structural form of the human being is easily replicable. By focusing on the throat as the main source of language, Moreau is entering the debate about the organization of the human body and the evolution of language. Both sides of this argument are expressed by Chambers and Darwin.

Chambers (1844: 312) argues that language occurred because the organization of the human throat was "ready for use, a constitution of the atmosphere adapted for the sounds which that organization was calculated to produce, and, lastly, but not leastly…a mental power within, prompting to, and giving directions for, the expression of ideas". Basically, Chambers argues that humans learned to speak because of the arrangement of the speech organs and an increased mental ability. Chambers argues that due to the physical organization of the human body, it would make sense that humans would "utter sounds, and also came to attach to these conventional meanings, thus forming the elements of spoken language" (1844: 312).

Reversing Chamber's argument, Darwin's theory is that humans began to use their voices to express thoughts and feelings towards other humans, such as courting and social

communication. As "the voice was used more and more, the vocal organs would have been strengthened and perfected through the principle of the inherited effects of use," thus coming to the organization they appear in the human species now (2006b: 810). Darwin states that he "cannot doubt that language owes its origin to the imitation and modification, aided by signs and gestures, of various natural sounds, the voices of other animals, and man's own instinctive cries" (2006b: 810). While offering different theories regarding the origin of language, both Chambers and Darwin reflect on the uniqueness of the human body to create this organization for articulate speech.

Moreau skips over the evolutionary processes that both Chambers and Darwin argue is responsible for human speech and removes the unique quality of mankind by manufacturing the system through surgery. Hardy argues that *Moreau* "shows a vastly speeded-up version of the evolutionary process", skipping the evolution of the physical organization over time (2003: 202). Moreau's surgical changes to the bodies of the Beast Folk threaten to break down the distinct quality of humanity, suggesting that the process of evolution that allowed mankind to advance can be replicated in a few hours of surgery. In his essay "Human Evolution: An Artificial Process", Wells states (1975: 214) that mankind has not "*undergone anything but an infinitesimal alteration in his intrinsic nature since the age of unpolished stone*" (original emphasis). In fact, Wells argues that the only recent evolution mankind has undergone is in the development of ideas, through education and language. In this sense, the Beast Folk pose an even greater threat by acquiring language, as Wells' states that "in Education lies the possible salvation of mankind from misery and sin" (1975: 219). Wells may be arguing in *Moreau* that learning to utilize language may also allow other non-humans the possibility of rising up if education is not properly used by humans.

Moreau speeds up the evolutionary process proposed by Chambers and Darwin through the changes in the structure of the brains of the Beast Folk, suggesting that the unique human brain, the organ responsible for the advancement of the human species, can be copied in a few hours of surgery. Moreau argues that "the mental structure is even less determinate than the bodily", which implies that the brain may be molded and controlled as Moreau changes the animal's body. Moreau also states that similarity to a physical graft on the body, mental grafts may be created using "moral education" as "an artificial modification and perversion of instinct" (Wells 2005: 73). M. Pruner-Bey notes that Paul Broca's discovery of the area of the brain responsible for producing language "establishes the anatomical basis for the most imposing

difference between man and animal" (Harrington 1987: 51). By 1861 Broca had collected a series of case studies identifying the area in the left hemisphere of the brain, now called Broca's area, responsible for the production of speech (Kolb-Whishaw 2009: 11). In 1872, Carl Wernicke discovered the area behind Broca's area, now referred to as Wernicke's area, as responsible for the understanding of speech (2009: 12-13). These two areas of the brain collaborate for the production and comprehension of speech and are unique to the human brain.

These changes in the brain of the Beast Folk cannot prevent the fact that "the stubborn beast flesh grows, day by day," revealing that Moreau cannot completely remove instinct (Wells 2005: 77). It is these "cravings, instincts, desires that harm humanity, a strange hidden reservoir to burst suddenly and inundate the whole being of the creature with anger, hate, or fear" (2005: 78). This image of the animal becoming overwhelmed with these emotions is not unlike Prendick's panicked response when he flees from Moreau and Montgomery. Prendick does not consider the situation rationally as he has no knowledge of the layout of the island or its inhabitants. Prendick's only desire is to get away from his perceived enemies. Prendick's fear reveals that the animalistic qualities in humanity are still in existence and Moreau's desire to "burn out all the animal" is impossible when he is basing the creation of his "rational creature" on humanity (2005: 78). Moreau's inability to "burn out the animal" of the Beast Folk and Prendick's instinctive desire to run away shows that the animal within the human remains as well. Darwin stated that the ability to create language came through the "imitation and modification" of "various natural sounds, the voices of other animals, and man's own instinctive cries" thereby suggesting that, at its core, there is animalistic heritage within our language as well as our bodies (2006b: 810).

Moreau further compares humanity to animals when he states that Prendick is "an animal, thinking a little less obscurely what an animal feels" (Wells 2005: 73). Huxley states that brutes do not "possess our intensity of consciousness, and though, from the absence of language, they can have no trains of thoughts, but only trains of feelings, yet have a consciousness which, more or less distinctly, foreshadows our own" (1899: 237). Huxley, Wells' mentor, claims that without language, animals cannot have trains of thought, but instead have trains of feelings which can be related, or, as Huxley argues, foreshadow mankind's consciousness. Moreau states that Prendick's thought process is closer to an animal's train of feelings rather than conscious thought.

July-December 2014
Vol. I, Issue 2
ISSN: 2284-3310

Moreau clearly places animals and the Beast Folk below humanity, carefully maintaining a level of separation between humans and animals, despite his attempts to remove that very separation through his experiments. Sherryl Vint argues in "Animals and Animality from the Island of Moreau to the Uplift Universe" that Moreau "asserts his own humanity by forcing nature to submit" (2007: 87). Moreau forces nature to submit by vivisecting and grafting animals to fulfill his desire to determine the plasticity of a living creature. Vint argues that it is only through the "assertion of the human/animal boundary" that science can occur, because the consequences of scientific research include fulfilling "human potential" and "the exploitation of animals is a necessity" (2007: 87). This argument becomes more complicated by the decadent nature of Moreau's experimentations. Ferguson argues in her article "Decadence as Scientific Fulfillment" that decadent science "by its nature, seeks knowledge that is not recuperable, that has no use and is in fact pure waste" (2002: 476). Instead of using the knowledge gained through the successful grafting and surgery, Moreau becomes obsessed with creating a human-like creature. Ferguson states that decadent science "transformed mainstream scientists' desire for useful, utopian knowledge into a lust for abstract, amoral truth, for the murky, horrifying stuff at the center of being" (2002: 476). Moreau has no plan or interest in the Beast Folk once he becomes dissatisfied with his work and leaves them to their community.

While the Beast Folk are contained on the island, there remains a possibility that the Beast Folk could interact with humanity. Though Moreau taught the Ape Man for a few months, he chose to leave him with the Kanakas, the islanders. The islanders are afraid of him at first, but "his ways seemed so mild and he was so abject, that after a time they received him and took his education in hand" (Wells 2005: 76). In the case of the Ape Man, he was able to gain an understanding of reading and "some rudimentary ideas of morality" (2005: 76). However, the Ape Man lost his voice at the jeers of the islanders and climbed up a tree "gibbering" at the Kanakas (2005: 76). To Moreau, this setback only further revealed the inner animalistic quality that he had yet to remove from his creations.

Moreau argues that right after their creation, he views the Beast Folk as "indisputable human beings", but soon enough he begins to see the human "persuasion" fading, which suggests that degeneration is occurring quickly after the Beast Folk are made (2005: 78). Moreau first calls them "indisputable" as human beings, but upon seeing the reality of his creation, focuses only on the animalistic qualities. He calls the area where the Beast Folk live a "travesty of

July-December 2014
Vol. I, Issue 2
ISSN: 2284-3310

humanity", and claims they live a "mockery of rational life—poor beasts!" (2005: 78-79). Because the Beast Folk are not human, their attempts at humanity only make their animalism more prominent. Despite the fact that the Beast Folk have the Law, "build themselves their dens, gather fruit and pull herbs – marry even", they still have "the souls of beasts, beasts that perish – anger and the lusts to live and gratify themselves – yet they're odd" (2005: 79). Even Moreau seems unclear how to define his creatures due to their complexity.

The Beast Folk's language is equally complex; though clearly not at the human level, the speech of the Beast Folk combines parrot-like speech with more complex ideas. Prendick notes when speaking to the Ape Man, "his chattering prompt responses were, as often as not, at cross-purposes with my question" and while "some few were appropriate, others quite parrot-like" (2005: 56). Darwin states in *Descent of Man* that "every one knows, parrots can talk", but only man has the "large power of connecting definite sounds with definite ideas" (2006b: 809). The Ape Man enjoys "jabbering the most arrant nonsense" at Prendick because he felt "on the strength of his five digits" that he is on equal terms with Prendick (Wells 2005: 122). However, the Ape Man only speaks "arrant nonsense", not connecting sounds with ideas as Darwin defines as articulate language.

Prendick finds the Beast Folk's language becoming more similar to human speech and thought, despite their animalistic bodies. He states that the one quality he did enjoy about the Ape Man's speech is his "fantastic trick of coining new words" (2005: 122). The Ape Man's creation of new words removes the limitation of the parrot-like speech. The creation of new words reveals some understanding of the makeup of language. The Ape Man is associating new sounds to make his own meanings. Prendick does not understand the meaning behind these new words, thus suggesting that the Ape Man is unable to express the connection between the new word and its meaning to Prendick. However, the Ape Man's experimentation with new words raises a new concern that the Beast Folk could create their own language and set of meanings. Prendick clearly cannot understand what the Ape Man is trying to communicate and states that the Ape Man thought that "to gabble about names that meant nothing was the proper use of speech" (2005: 122).

Despite this failure to fully communicate many of his ideas, the Ape Man is able to explain what he calls "big thinks" in comparison to "'little thinks' – the sane every day interests", again revealing a more complicated understanding of language (2005: 122). Prendick separates the Ape

Man's "big thinks" from parrot-speech and the Ape Man's desire to tell the other Beast Folk what he has learned does suggest that he takes joy in language. Again this raises the threat of the Beast Folk creating their own language and Prendick takes part in creating this new language by inventing "some very curious 'big thinks' for his especial use" (2005: 122). Prendick is not concerned about the Ape Man's interest in language because he comes to think of him as possessing "the distinctive silliness of a man without losing one jot of the natural folly of a monkey" (2005: 122). This combination furthers the hybridity of the Beast Folk to Prendick as he now sees both man and beast within their bodies and through their language.

The turning point in the Beast Folk's use of language occurs after Moreau's death as the power of the Law, the only force keeping the Beast Folk speaking, fades. These creatures believe they are men because they adhere to these laws and speak them out. Bozzetto argues in his essay "Moreau's Tragi-Farcical Island" that due to the Law, the Beast Folk may "no longer follow their instincts" and instead they are "to be subjected to a life which is foreign to them and which runs contrary to all of their natural inclinations" (1995: 40). Bozzetto argues that the Law is only a "veneer," a cover for the animalistic tendencies that all the Beast Folk harbor (1995: 40). When Moreau confronts the Beast Folk for breaking the Law, several Beast Folk, particularly those composed of predators, proceed to look guilty and ashamed. After Moreau's death, the veneer falls completely, and the Beast Folk slowly resume their natural inclinations. The Beast Folk adhere to the Law to avoid punishment, but this does not prevent the desires that go against the Law from occurring. The immediacy of disavowing the Law suggests that the instincts of the Beast Folk outweigh their ability to maintain a social order.

With the end of the Law, the humans lose their power over the Beast Folk and this process begins with the use of language. The Sayer of the Law, the member of the Beast Folk most strongly connected to the use of language, becomes silenced in his final act to kill Montgomery. The Sayer of the Law is found on top of Montgomery "still gripping Montgomery's throat with its curving claws" silencing the Law for the final time (Wells 2005: 110). The Sayer of the Law seemed limited to its task of the ritual introduction and repetition of the Law. However, it seems fitting that the Sayer of the Law takes part in the destruction of the Law's final enforcer. Besides an obviously vulnerable place on Montgomery's body to attack, the throat represents the final silencing of the Law and of the Beast Folk's reverence and fear of the "Other with a Whip". After the death of Montgomery, Prendick orders the Beast Folk to place the body into the sea,

but in giving the order he had a "break" in his voice, indicating the break of power in his language (2005: 114).

Prendick's "break" in his ability to use language marks his loss of power over the Beast Folk. Prendick orders the Beast Folk to bow before him, but this command is met with resistance and he is forced to shoot to keep them at bay. Prendick refers to the submissive Beast Folk as "serfs," whom he can dismiss and call at will without fear of attack (2005: 115). The choice of the word "serfs" indicates humans, but low-ranking humans who serve him as their master. However, Prendick does not gain Moreau's "sceptre," but instead becomes identified as "a mere leader among my fellows" (2005: 117). Within a few pages Prendick goes from ruling the Beast Folk as a lord over serfs to becoming a fellow member of the Beast Folk. Unable to raise himself above the Beast Folk, Prendick is forced to return back to the Beast Folk's den to eat and sleep, and in doing so officially "became one among the Beast People" (2005: 118). The Dog Man, Prendick's most loyal companion calls him, 'Master,' but also recognizes him as the "Other who walked in the Sea is – as we are", placing Prendick in-between categories of human and therefore Master, while still labeling him as Beast Folk (2005: 119).

With the destruction of the Law, the Beast Folk cease using language and they become more animalistic, while Prendick is still able to utilize language to prevent the Beast Folk from attacking him. The last line of dialogue is from Prendick who argues that, "an animal may be ferocious and cunning enough, but it takes a real man to tell a lie" (2005: 120). This seems ironic as language has served to reveal the truth about the Beast Folk, but the only way Prendick can prove to himself that language belongs to humans alone is through his ability to lie. Prendick tells the Beast Folk that "the Master and the House of Pain will come again" and "woe be to him who breaks the Law!" (2005: 120). Prendick knows that Moreau is dead and with him the Law will die too, but lies to the Beast Folk in hopes that they will leave him alone. Prendick's assertion that only a "real man" can lie suggests that Prendick is associating mankind with complete control over language. Lying is complicated. To lie, a person must understand the truth and have the ability to alter it in some form that is beneficial to the liar. There is no indication that the Beast Folk can lie. There is no denial when Moreau accuses a member of the Beast Folk of breaking the Law. In this sense, Prendick's argument that telling a lie is only possible by a true man means that only someone with power over language can use it to lie.

July-December 2014
Vol. I, Issue 2
ISSN: 2284-3310

The Beast Folk quickly begin to lose their humanity after the Law fails, and with the fall of the social order, the remnants of humanity begin to quickly fade while the animalistic qualities become stronger. Prendick remains with his Dog Man, but soon begins to refer to this creature as his "St. Bernard Dog Man," progressing to "St. Bernard Brute." The removal of the term "man" correlates with the loss of the Dog Man's speech. When Prendick finds him murdered by the Hyena-Swine, he calls his faithful friend "my St. Bernard creature" (2005: 125). The Dog Man becomes a faithful pet and his name loses the term "man", signifying that Prendick loses sight of the humanity within this creature once it stops speaking to him.

The loss of language deteriorates Prendick's relationship to the Ape Man as well, revealing that even the more advanced use of language of the Beast Folk deteriorates. The Ape Man's "jabber multiplied in volume, but grew less and less comprehensible, more and more simian" and therefore less human to Prendick (2005: 122). Prendick addresses the reader with the question "can you imagine language, once clear-cut and exact, softening and guttering, losing shape and import, becoming mere lumps of sound again?" (2005: 122). This is clearly Prendick's fear for himself as well, as he does not speak again for the duration of the novel. The loss of language places Prendick at the same level as the Beast Folk. As Prendick falls silent, he embodies the Victorian fear of degeneration.

In *Origin of Species* Darwin defines "reversion" in terms of "domestic varieties, when run wild, gradually but certainly revert in character to their aboriginal stocks" (2006a: 458). Darwin argues that, with reversion, comes a return to the "aboriginal stocks", a return to the more primitive forms of the animal. While he describes this process as gradual, Darwin also argues that this reversion is a certainty after being released into the wild. Darwin states "that use in our domestic animals strengthens and enlarges certain parts, and disuse diminishes them; and that such modifications are inherited" (2006a: 536). The advantage of having certain body parts is reflected through natural selection, where successive generations continued to pass on their genetics to their offspring (2006: 536). Darwin states that "in some cases we might easily put down to disuse modifications of structure which are wholly, or mainly, due to natural selection" (2006a: 537). Darwin cites beetles in Madeira that are born without wings and argues that wings were de-selected due to increased chances of survival from not being "blown out to sea" (2006a: 537). Darwin also cites the lack of eyes in subterranean and cave dwelling animals as examples of degeneration due to disuse. The risk of inflammation for subterranean animals provides a reason

July-December 2014
Vol. I, Issue 2
ISSN: 2284-3310

for the benefit of not having eyes, while the crabs that inhabit caves in Styria and Kentucky are born without eyes even if the eyestalk remains (2006a: 538). Darwin argues that the loss of the crab's eyes is "wholly to disuse" rather than an alleviation of a possible injury (2006a: 538). Darwin argues that "natural selection will always succeed in the long run in reducing and saving every part of the organization, as soon as it is rendered superfluous, without by any means causing some other part to be largely developed in a corresponding degree (2006a: 545).

Darwin's theory of reversion is not limited to animals. In *Descent of Man*, Darwin relates the idea of reversion to humans. He argues that "the simple brain of a macrocephalous idiot, in as far as it resembles that of an ape, may in this sense be said to offer a case of reversion" (2006b: 847). Here Darwin provides an extreme version of reversion, where a human is noticeably different from the norm. However, Darwin also cites the variation of muscle structure, the formation of the uterus, and extra ligaments in muscle as less obvious signs of reversion (2206b: 849-850). This would be disconcerting for the Victorians in the sense that they may possess a reversion in their body and not be aware of it.

Wells is clearly concerned with the progress of human evolution. Wells states explicitly in his essay "Human Evolution" that humanity has not evolved except for an "infinitesimal" amount" (1975: 214). Glendening argues in "Green Confusion: Evolution and Entanglement in H.G. Wells' *The Island of Doctor Moreau*" that Wells' essays "challenged Victorian complacency by arguing that humans are no less immune to extinction, and no more significant for the universe, than any other species" (Glendening 2002: 580). Once again this idea is attacking the notion that humanity is a privileged species that has become the most advanced of all the other animals in the world. Yet this idea that humans may be degenerating brings the animal ancestry uncomfortably closer and suggests that despite the new science and technology, humanity remains, or worse yet, is coming closer to the animal world rather than advancing further from it.

The process of humans evolving from our animal ancestors has been, as Moreau notes, "a thousand years in the making", implying that the human is not yet complete, but also suggesting that humanity is still malleable (Wells 2005: 78). However what is disturbing about Moreau's comment is the fact that he is also discussing the remnant of the animal within the Beast Folk as "a strange hidden reservoir" that he cannot remove or control (2005: 78). Within this context, Moreau may be implying that humanity could also possess this hidden reservoir of animal instincts that cannot be removed. Wells' interest in Darwin's definition of degeneration is also

seen in the regression of the Beast Folk's use of language. The Beast Folk are the result of vivisection and don't seem to have any threats to their survival other than the predator Beast Folk. These creatures even reproduce strange pink bunny-like creatures that are spread through the island. Moreau speeds up the process of evolution through his use of vivisection and grafting to create new Beast Folk, creating a creature outside of natural selection through science. The Beast Folk adhere to the Law to maintain order until Moreau's death. After Moreau dies, the Beast Folk lose the need for the Law, and the lack of order dictating their actions results in the loss of their language.

Proving that humans are not immune to the effects of degeneration, Prendick also devolves. Consistent with the feeling of haste and the quickening of the process of evolution, Prendick devolves quickly after only spending one year on the island. Prendick argues that he has also "undergone strange changes" and that his clothes hang about him (2005: 124). The lack of muscle in his body shows that Prendick has devolved in his physical form, becoming smaller than he was when he first arrived on the island. He now wears "yellow rags, whose rents glowed the tanned skin", as his hair grew long and matted (2005: 124). Prendick becomes hairy with darker skin, linking him once again to the Ape Man and the Sayer of the Law. His eyes also change and gain "a strange brightness, a swift alertness of movement" (2005: 124). Prendick must be more aware of movement and possible threats, suggesting that he has lost his position as the top predator of the food chain. Prendick cannot gain Moreau's title of "Master" or Montgomery's title of "The Other with the Whip", but instead becomes one of the Beast Folk through his initiation into the Law and subsequently his physical changes and his loss of language.

Language continues to be silenced even after Prendick escapes the island. When Prendick is able to escape the Beast Folk, now described as "Beast Monsters", Prendick "refrained from telling" his tale and "professed to recall nothing" when he is asked about his time on the island (2005: 128). Prendick describes his pity for the Beast Folk for their "shackles of humanity" as they "lived in a fear that never died, fretted by a law they could not understand", but now he shares in that fear after he returns to civilization (2005: 95). Prendick lived by the Law which made the Beast Folk appear to be more human, but this process only dehumanized Prendick.

After his silence on the island, Prendick feels haunted by language. He claims he may have "caught something of the natural wildness of my companions" and describes himself filled with a "restless fear as a half-tamed lion cub may feel" (2005: 130). This description not only places

Prendick as an animal, but a baby animal, portraying a level of helplessness. He begins to see the "bestial mark" in the people around him and feels "the animal was surging up of a reasonable soul", fearing the degeneration process (2005: 130).

What is more disturbing about this passage is the not the fear of the possibility of degeneration, but the fear that degeneration is already happening. He states that he "could not get away from the men; their voices came through the windows, locked doors were flimsy safeguards" (2005: 131). Similarly to the Leopard Man cornered and frightened by the shouts and screams of the hunting Beast Folk, Prendick feels threatened by the language of the city seen in his need to protect himself against language. He describes women as "mewling" and children as "gibing", a sound he had previously associated with the Ape Man (2005: 131). Many animals use vocal sounds to communicate, but articulate speech has been repeatedly argued to be unique to humans, yet Prendick no longer associates humanity with articulate language.

Moreau suggests that language may fade into the primeval form of humanity through Prendick's inability to view the sounds created by his fellow humans as language. Müller argues that "not till we understand the real nature of language shall we understand the real nature of the human Self: language remains the primeval and never-ending autobiography of our race" (Dawson-Lightman 2012a: 155). *Moreau* raises the concern that the human species will fall as silent as the Beast Folk and revert to sounds and noises to communicate. The church does not escape from this animalism, and the priest is described as having "Big Thinks even as the Ape Man had done" (Wells 2005: 131). Prendick begins to question his own identity as a man as "it seemed that I, too, was not a reasonable creature, but only an animal tormented" (2005: 131).

Instead of bettering the world, language in *Moreau* succeeds in revealing the hidden animal within all of us. Hardy (2003: 200) argues that Wells was "convinced that the spoken (and written) word has a profound influence on human thinking, can change human behavior, and thus bring about a better world". Hardy states that *Moreau* is "marked by a lack of communication"; however, there is not a lack of communication of knowledge in the sense that Moreau explains why he is on the island and explains the process of creating another member of the Beast Folk (2003: 206). Instead, communication fails to avert the catastrophe of the island and also fails to better the world. Communication fails to prevent the sailors from considering, and almost carrying out, the act of cannibalism. Language is one of the outward manifestations of rational human thought. However, in *Moreau,* language is often abandoned for baser instincts,

July-December 2014
Vol. I, Issue 2
ISSN: 2284-3310

such as Prendick's desire to run instead of confronting Moreau about the island. When language is used to explain what is occurring on the island, the only result is to reveal the apathetic Moreau and his desire to re-create the human from the combination of animals. As humans are naturally empathic creatures, language only serves to represent Moreau, one of the three actual humans featured in *Moreau,* as inhumane.

Language in the *Island of Dr. Moreau* is not a deciding factor in identifying humanity, but instead, complicates the very definition of human. The Beast Folk's use of language, while not eloquent, suggests that the use of language alone does not define a human. Instead, the Beast Folk's voice reflects the lack of humanity through the thin level of separation between man and animal. Prendick re-enters society only to feel the shackles of humanity that held the Beast Folk. His awareness of his animalistic qualities also makes him aware of these shackles.

As with Bozzetto's description of the veneer of the Beast Folk's Law, Prendick becomes aware of his own animalistic qualities. He becomes "marked", in his awareness and is unable to live in the city surrounded by fellow humans who are unaware of their bestial mark. *The Island of Dr. Moreau* represents the failure of language to raise humanity above the animals. As Wells argues that mankind has not made any significant evolutionary progress, then there must be a downward slide in evolution occurring in this tale. Wells argues in "Human Evolution" that language and education could create a better world, but in *The Island of Dr. Moreau* this knowledge is misused and only serves to focus on the degeneration of the human species and of the bestial mark that remains prominent despite attempts to cover it.

New studies focusing on language evolution and development have been published over the years and reveal more and more similarities between humans and animals. Bird songs are now linked to human language through vocal learning (Berwick *et al* 2011). Similarly Dolphins have been found to use vocal learning through group communication (Janik 2013). Also the ability for primates to learn sign language, also suggests that language may not be limited to humans alone. Perhaps it is this fascination between human language and animal sounds that keeps the Beast Folk, these talking animals, these monsters, so relevant to us despite the hundred years that has passed from its publication. The more human the animal appears, the more monstrous it becomes to us.

July-December 2014
Vol. I, Issue 2
ISSN: 2284-3310

Bibliography

ARATA, Stephen (1990), "The Occidental Tourist: *Dracula* and the Anxiety of Reverse Colonization", *Victorian Studies*, 33, 4: 621-645.

BALDICK, Chris (1996), *In Frankenstein's Shadow: Myth, Monstrosity, and Nineteenth-Century Writing*, Oxford: Clarendon Press.

BENSTON, Kimberly (2009), "Experimenting at the Threshold: Sacrifice, Anthropomorphism, and the Aims of (Critical) Animal Studies", *PMLA*, 124, 2: 548-555.

BERWICK, Robert, Kazuo Okanoya, Gabriel Beckers and Johan Bolhuis (2011), "Songs to Syntax: the Linguistics of Birdsong", *Trends in Cognitive Science*, 15, 3: 113-121.

BLINDERMAN, Charles (1980), "Vampurella: Darwin and Count Dracula", *The Massachusetts Review*, 21, 2: 411-428.

BOZZETTO, Roger (1993), "Moreau's Tragi-Farcical Island", *Science Fiction Studies*, 20, 1: 34-44.

BRAID, James (1843), *Neurypnology; Or, the Rationale of Nervous Sleep Considered in Relation with Animal Magnetism Illustrated by Numerous Cases of its Successful Application in the Relief and Cure of Disease*, London: John Churchill, pp. 1-13.

BREM, Sarah and Karen Anijar (2003), "The Bioethics of Fiction: The Chimera in Film and Print", *The American Journal of Bioethics*, 3, 3: 22-24.

CHAMBERS, Robert (1844), "Early History of Mankind", *Vestiges of the Natural History of Creation*, London: John Churchill, pp. 277-323.

CLAYTON, Jay (2007), "Victorian Chimeras, or, What Literature Can Contribute to Genetics Policy Today", *New Literary History*, 38, 3: 569-591.

COE, Richard (1986), "It Takes Capital to Defeat Dracula: A New Rhetorical Essay", *College English*, 48, 3: 231-242.

COHEN, Jeffrey (1996), "Monster Culture (Seven Theses)", in Jeffrey Jerome Cohen (ed.), *Monster Theory: Reading Culture*, Minneapolis: University of Minnesota Press, pp. 3-25.

CROLEY, Laura Sagolla (1995), "The Rhetoric of Reform in Stoker's *Dracula*: Depravity, Decline, and the Fin-de-Siècle 'Residuum'", *Criticism*, 37, 1: 85-108.

CRAFT, Christopher (1984), "'Kiss Me With Those Red Lips': Gender and Inversion in Bram Stoker's *Dracula*", *Representations*, 8: 111-26.

DALY, Nicholas (1999), *Modernism, Romance, and the Fin de Siècle*, New York: Cambridge University Press: pp. 30-52.

DANTA, Chris (2012), "The Future Will Have Been Animal: Dr. Moreau and the Aesthetics of Monstrosity", *Textual Practice*, 26, 4: 687-705.

DARWIN, Charles (2006a), "On the Origin of Species", in Edward O. Wilson (ed.), *From So Simple a Beginning*, New York: W.W. Norton & Co., pp. 441-764.

DARWIN, Charles (2006b), "The Descent of Man and Selection in Relation to Sex", in Edward O. Wilson (ed.), *From So Simple a Beginning*, New York: W.W. Norton & Co., pp. 767-1253.

DAWSON, Gowan and Bernard Lightman (eds.) (2012a), "F. Max Müller", in *Victorian Science and Literature,* Vol. 3, London: Pickering and Chatto, pp. 141-182.

DAWSON, Gowan and Bernard Lightman (eds.) (2012b), "Mesmerism", in *Victorian Science and Literature*, Vol. 8., London: Pickering and Chatto, pp. 69-129.

EVANS, E.P. (1891), "Speech as a Barrier between Man and Beast", *The Atlantic Monthly*, Vol. 68: 299-312.

FERGUSON, Christine (2002), "Decadence as Scientific Fulfillment", *PMLA*, 117, 3: 465-468.

FERGUSON, Christine (2004), "Nonstandard Language and the Cultural Stakes of Stoker's *Dracula*", *ELH*, 1, 1: 229-249.

FERGUSON, Christine (2006), *The Brutal Tongue: Language, Science, and Popular Fiction in the Victorian Fin-de-Siècle*, Burlington: Ashgate Publishing Co.

FRY, Carrol and Carla Edwards (2005), "The New Naturalism: Primal Screams in Abraham Stoker's *Dracula*", *Midwestern Quarterly*, 74, 1: 40-54.

GLENDENING, John (2002), "Green Confusion: Evolution and Entanglement in H.G. Wells's *The Island of Doctor Moreau*", *Victorian Literature and Culture*, 30, 2: 571-597.

HALBERSTAM, Judith (1993), "Technologies of Monstrosity: Bram Stoker's *Dracula*", *Victorian Studies*, 36, 3: 333-352.

HALBERSTAM, Judith (1995), *Skin Shows: Gothic Horror and the Technology of Monsters*, Durham and London: Duke University Press.

HARDY, Sylvia (2003), "A Story of the Days to Come: H.G. Wells and the Language of Science Fiction", *Language and Literature*, 12, 199: 199-212.

HARRINGTON, Anne (1987), *Medicine, Mind, and the Double Brain: A Study in Nineteenth Century* Thought, Princeton New Jersey: Princeton University Press.

HENDERSHOT, Cyndy (1998), *The Animal Within: Masculinity and the Gothic*, Ann Arbor: The University of Michigan Press.

HUXLEY, T.H. (1899), "On the Hypothesis That Animals Are Automata and Its History", in *Methods and Results Essays*, New York: D. Appleton & Co., pp. 199-250.

JANIK, Vincent (2013), "Cognitive Skills in Bottlenose Dolphin Communication", *Trends in Cognitive Science*, 17, 4: 157-159.

JANN, Rosemary (1989), "Saved by Science? The Mixed Messages of Stoker's *Dracula*", *Texas Studies in Literature and Language*, 31, 2: 273-287.

JOHNSON, Alan P. (1984), "Dual Life: The Status of Women in Stoker's *Dracula* in Sexuality and Victorian Literature", *Tennessee Studies in Literature*, 27: 20-39.

KOLB, Bryan and Ian Whishaw (2009), "The Development of Neuropsychology", in *Fundamentals of Human Neuropsychology*, New York: Worth Publishers, pp. 2-30.

MCLEAN, Steven (2002), "Animals, Language and Degeneration in H.G. Wells's *The Island of Doctor Moreau*", *The Undying Fire: The Journal of the HG Wells Society. The Americas*, 1: 43-50.

MORETTI, Franco (2005), *Signs Taken for Wonders: On the Sociology of Literary Forms*, Vol. 7, New York: Verso Books, pp. 96-97.

MORTON, Peter (1984), "Laying the Ghost of the Brute: The Fear of Degeneration", in *The Vital Science: Biology and the Literary Imagination 1860-1900*, London: Allen and Unwin Ltd., pp. 84-118.

MÜLLER, Friedrich Max (1890), *Lectures on the Science of Language: Delivered at the Royal Institution of Great Britain in 1861*, Vol. 1., New York: C. Scribner, pp. 343-392.

MYERS, Frederic William Henry (1907), *Human Personality and Its Survival of Bodily Death*, ed. by Leopold Hamilton Myers, New York: Longmans, Green &Co.

ROTH, Phyllis (1977), "Suddenly Sexual Women in Bram Stoker's *Dracula*", *Literature and Psychology*, 27: 113-21.

SCHLEICHER, August, Ernst Haeckel and William Bleek (1983), *Linguistics and Evolutionary Theory: Three Essays*, ed. by Konrad Koerner, Philadelphia: John Benjamin's.

SIMPSON, Murray K. (2007), "From Savage to Citizen: Education, Colonialism and Idiocy", *British Journal of Sociology of Education*, 28, 5: 561-574.

STILES, Anne (2009), "Literature in Mind: H.G. Wells and the Evolution of the Mad Scientist", *Journal of the History of Ideas*, 70, 2: 317-339.

STOKER, Bram (1997), *Dracula*, ed. by Nina Auerbach and David Skal, New York: W.W Norton & Co.

TOUMEY, Christopher (1992), "The Moral Character of Mad Scientists: A Cultural Critique of Science", *Science, Technology, and Human Values*, 17, 4: 411-437.

Vint, Sherryl (2007), "Animals and Animality from the *Island of Moreau* to the Uplift Universe", *The Yearbook of English Studies*, 37, 2: 85-102.

July-December 2014
Vol. I, Issue 2
ISSN: 2284-3310

WELLS, Herbert George (1975), "Human Evolution: An Artificial Process", in *H.G. Wells: Early Writing in Science and Science Fiction*, ed. by Robert Philmus and David Y. Hughes, California: University of California Press.

WELLS, Herbert George (2005), *The Island of Doctor Moreau*, New York: Penguin Books.

WICKE, Jennifer (1992), "Vampiric Typewriting: *Dracula* and Its Media", *ELH*, 59, 2: 467-493.

Mise en abyme
International Journal of Comparative Literature and Arts

July-December 2014
Vol. I, Issue 2
ISSN: 2284-3310

Miscellanea

Mise en abyme
International Journal of Comparative Literature and Arts

July-December 2014
Vol. I, Issue 2
ISSN: 2284-3310

Andrés Neuman y la traducción como vehículo de pensamiento

Katiuscia Darici
Università degli Studi di Verona

Resumen: El presente artículo se propone analizar el asunto de la traducción cultural y lingüística en la obra del escritor Andrés Neuman (Buenos Aires, 1977), cuya biografía se ve afectada por el traslado de Latinoamérica a España en una edad temprana de su vida. Se verá cómo la presencia predominante del problema de la traducción en una selección importante de sus novelas y cuentos se debe no sólo a razones biográficas, sino también a una cultura, como la actual, caracterizada por la transculturalidad y las migraciones.

Palabras clave: traducción, migración, frontera cultural y lingüística, transculturalismo.

Abstract: The present article analyses the importance of cultural and linguistic translation in Andrés Neuman's works (Buenos Aires, 1977), whose biography is affected by his move from Latin America to Spain at an early age. Translation as a problematic issue in an important selection of novels and short stories by the Argentinian-Spanish novelist will be considered in light of nowadays culture, characterized by transculturalism and migration flows.

Key words: Translation, Migration, Cultural and Language Border, Transculturalism

*****

> "Estar hecho de orillas no es algo de lo que lamentarse. Estar hecho de orillas, tener en dos lugares el origen, puede ser una manera de vivir más tiempo. Mudarse de hemisferio significa un rito de renacimiento que merece dolor primero, y después celebrarse".
> Andrés Neuman, *Una vez Argentina*, 2003: 111

El objetivo del presente estudio es plantear una lectura de Andrés Neuman (escritor de novelas, poemas, cuentos, aforismos) desde el punto de vista de la traducción cultural y lingüística, al presentar ambas una relación muy estrecha en este autor. Para ello me basaré en dos novelas – *El*

viajero del siglo (premio Alfaguara 2009 y Premio Nacional de la Crítica 2010)[1] y *Hablar solos* (2012), – en una selección reducida de cuentos y en un libro de no ficción titulado *Cómo viajar sin ver. Latinoamérica en tránsito* (2010). Me serviré también de materiales autorreferenciales: un artículo de 2013 donde Neuman habla de la frontera como lengua poética y de algunas de las entrevistas colgadas y consultables en la web del autor (enlace 1).

La trayectoria vital de Andrés Neuman, que nace en Buenos Aires en 1977 y se traslada a España a la edad de catorce años, se vio afectada de manera peculiar por la migración de un continente a otro según cuenta el mismo autor:

> Estudié la escuela primaria en una orilla, y la secundaria en la otra. Tratándose de dos países que hablan el mismo idioma, podría pensarse que este desplazamiento no propició una crisis lingüística como la que causaría, por ejemplo, una emigración a un país de habla francesa, inglesa o alemana. Tengo algunas dudas al respecto. Cambiar de idioma diario conlleva, por supuesto, toda clase de inconvenientes, aislamientos, soledades. [...] La emigración inauguró en mí cierto conflicto íntimo con mi idioma. Una suerte de extranjerización de la lengua materna. Este proceso se vio acentuado por la edad del traslado. Una edad muy permeable, de continuas transformaciones y dudas acerca de la propia identidad. Para poder comunicarme con mis compañeros de clase, para adaptarme a sus conversaciones, pasé mi adolescencia traduciendo mentalmente del español al español. Buscaba equivalencias. Comparaba pronunciaciones. Pensaba cada palabra desde ambos lados. Con el tiempo, ese reaprendizaje desdoblado terminó siendo mi única manera posible de acercarme al idioma. (2013: 42)

En algunos de los relatos la presencia de una identidad plural[2] se expresa en una alteridad: se ve aquí cómo la traducción en Neuman es una forma de narrar la identidad y la alteridad, una manera de "descubrir lo diferente [...] [para] descubrirse diferente" (Martín Ruano 2007: 15) con otras palabras. En *El nombre de mi hermano muerto* (Neuman 2007: 96-98) una madre llama en secreto a su hijo con otro nombre (que luego se llega a saber que es el nombre de un hijo muerto); en *Las víctimas* (2007: 85-89) un personaje se llama Neuman, como el mismo autor; en *La felicidad* (Neuman 2011: 9) Marcos siempre ha querido ser Cristóbal, su rival en amor; en *La pareja* (2011: 30-31) Elisa y Elías "tienen [un] exceso de simetría" que les hace imposible vivir juntos porque los dos desempeñan las mismas acciones contemporáneamente; finalmente, en *El fusilado* (2011: 93-94), Moyano, "con las manos atadas y frías, al escuchar el grito de «Preparen», recordó de repente que su abuelo español le había contado que en su país solían decir «Carguen»".

[1] Cfr. Fava 2012 para un detalle de todas las intertextualidades presentes en *El viajero del siglo*.
[2] Cfr. el concepto de "identità plurima" en Serafin 2014: 6.

July-December 2014
Vol. I, Issue 2
ISSN: 2284-3310

Como subraya Susan Bassnett, "es su definición más básica, traducir implica verter a una lengua un texto escrito en otra distinta a través de un complejo proceso de descodificación y recodificación" (Bassnett 2002: 59), operación que en Neuman se expande a la vida y la obra, siendo la identidad y las raíces, y la consiguiente preocupación en torno a la lengua, una constante en su poética:

> Cuando afronto un texto literario, parto de la consciencia de tener dos dialectos, y de que ambos me son naturales o adoptivos en idéntica medida. No se trata simplemente de tener en cuenta que el eventual lector podría ser español o argentino. Sino que, a la hora de hablar conmigo mismo, mi propio idioma oscila según las circunstancias. Esas circunstancias pueden depender de la idea, argumento o personajes del texto; de algún recuerdo personal relacionado con uno de los dos países; de un viaje que acompañe la escritura [...]; o de alguna lectura que actúe como diapasón [...]. El influjo de estos factores suele orientar el español que escribo (Neuman 2013: 43).

Aunque la actividad profesional de traducción no sea preeminente en Neuman, cabe mencionar la publicación de las traducciones poéticas del *Viaje de invierno*, de Wilhelm Müller (Acantilado, 2003), y *El hombre sombra*, de Owen Sheers (El Tucán de Virginia, 2012). Sin embargo llama la atención la cantidad de textos traducidos de manera no oficial por el autor e interpolados en la narración de las novelas *El viajero del siglo* [VdS] y *Hablar solos* [HS]. En ambas aparece una nota sobre las traducciones que no ha de pasar desapercibida. Leemos en el VdS: "Las versiones en español de los poemas citados en esta novela son obra del autor, ya sea por traducción directa del original o mediante lenguas puente. Toda lengua es un puente. Todo poema también" (533). En *Hablar solos*, la nota recita: "Las traducciones al español de los libros citados en esta novela son improvisaciones del autor. Si la escritura nos permite hablar solos, leer y traducir se parecen a conversar" (HS 181).

Si pensamos en "la actualidad en términos traductológicos" (Martín Ruano 2007: 8) es posible hablar hoy en día de una "actualidad traducida" (2007: 8): en ella viven personas – los migrantes en todas sus formas – que en todo acto de palabra (hablar o escribir) traducen. "La traducción es la característica de las subjetividades desplazadas, diaspóricas, heterogéneas, tan habituales de nuestra época" (2007: 9) definida post-babélica (2007: 9). Es un universo de tipo transcultural donde los individuos se desplazan continuamente y "se sienten siempre fuera de lugar por estar en dos o más mundos" (2007: 9) contemporáneamente. Entrevistado por Ángeles López, Neuman declara que "cualquier inmigrante sabe que, por mucho que conozca y ame sus

July-December 2014
Vol. I, Issue 2
ISSN: 2284-3310

dos orillas, en realidad se siente doblemente extranjero" (2009). Por su biografía y la presencia predominante del problema de la traducción en su obra, es posible considerar a Andrés Neuman dentro de un marco cultural amplio en la condición global contemporánea que el teórico del postcolonialismo, Homi K. Bhabha, define como "translational culture" (1994: 172). Al mismo tiempo, se define también la postura de Neuman hacia la traducción como vehículo de pensamiento y actitud ante el mundo. Como intelectual con dos patrias, Argentina y España, Neuman habita un "tercer espacio que es [...] el territorio de la traducción, en el que se refleja la pérdida de sentido de la mentalidad monocultural occidental. El tercer espacio es un espacio intermedio (un *space between,* según Tymoczko 2003), un espacio híbrido y de hibridación donde las oposiciones binarias del yo frente a lo diverso se plantean en términos de relaciones dinámicas acerca de la identidad (Vidal Claramonte 2007). Como subraya Vidal Claramonte, "la condición del hombre del siglo XXI [...] es la de un hombre traducido, o mejor, en proceso de traducción" (2007: 41), donde el discurso sobre alteridad e identidad está siempre presente y en proceso de negociación. En Andrés Neuman la traducción es un "espacio intersticial, híbrido, capaz de unir (al menos) dos universos, maneras de existir y percibir diferentes, como locus que permite la expresión de la diversidad cultural y la negociación de inteligibilidades discordantes" (Martín Ruano 2007: 12). La traducción es, entonces, un espacio de diálogo, un conversar, como dice en HS y un "lanzar puentes".

La obra en la que el proceso de negociación identidario y cultural resulta más evidente es *Cómo viajar sin ver* (CVsV), un relato de no ficción donde Neuman reúne apuntes del "itinerario de la gira [por Latinoamérica] del Premio Alfaguara" (CVsV 13). Aquí se materializa una condición humana de tránsito y el aeropuerto se presenta como un templo al presente (CVsV 13), una patria sustitutiva que pone en duda toda identidad previa.

> En los aeropuertos se emplea una expresión que define perfectamente la experiencia migratoria: estar en tránsito. Así estamos, eso somos mientras viajamos. Seres en tránsito. Justo antes de salir de viaje nuestra mitad sedentaria se aferra a la quietud, mientras nuestra mitad nómada se anticipa al desplazamiento. El choque entre ambas fuerzas nos provoca una sensación de extravío. Cierta división de nuestra presencia. Por eso venero los aeropuertos, catedrales asépticas donde los pasajeros iniciamos la liturgia de cambiar de estado antes de cambiar de lugar. Los aeropuertos son los únicos templos que hemos sabido erigirle al presente. Verdaderos lugares de tránsito terrenal. (CVsV 17.

July-December 2014
Vol. I, Issue 2
ISSN: 2284-3310

Al salir de España, en Barajas, una encargada de la Terminal 4 le pregunta: "«¿Es usted español o extranjero?» No lo sé" le contesta Neuman (CVsV 18). Más tarde, al aterrizar a Argentina, siente que una parte de sí ha quedado en "otra parte" (CVsV 21) (o sea España), sensación que se intensifica al momento del control de los pasaportes: "Entro como español en Argentina. Por lo tanto, tengo 90 días para abandonar mi país natal. Eso me parecería lógico si, a la vuelta, hubiese manera de reingresar en España con mi pasaporte argentino" (CVsV 22-23). Todo esto abre a una reflexión metalingüística desencadenante del conflicto identitario y de cierto despiste topográfico que hace que Neuman se sienta como en casa en un hotel (CVsV 33). El viaje y los lugares de tránsito representan el espacio intermedio del "entre [que hemos descrito] – entre culturas, entre lenguas, entre formas distintas de ver la vida" (Vidal Claramonte 2007: 46), donde uno retoma su propia lengua como forastero (CMsV 22) a partir del saludo: "Paso del asertivo «Buenos días» español al deslizante «Buen díííaaa...» argentino. ¿Por qué el día será diverso en España y único en Argentina? ¿Un país plurinacional se saluda en plural, y un país centralista se saluda en singular?" (CVsV 22).

Un lugar de intersección de lenguas y culturas importante en la narrativa neumaniana es la ciudad de Wandernburgo (literalmente: ciudad móvil o ciudad errante), un lugar imaginario en la Alemania del siglo XIX donde está ambientada la novela *El viajero del siglo* (2009), considerada la *summa* de la obra del autor (Mora 2012). Wandernburgo proporciona al forastero una condición de desorientación geográfica que atañe al que se siente en casa en todas partes y en ningún lugar a la vez: "Wandernburgo nunca sabe dónde están sus fronteras, hoy aquí y mañana allá" (VdS 87). De hecho, las fronteras de esta ciudad fantástica están en constante movimiento como el espacio de la frontera cultural de Neuman, ya de por sí espacio inestable y en continua negociación.

Es este el lugar ideal para desarrollar un discurso sobre la traducción y desplegar un mosaico de textos poéticos traducidos. No es casual que Neuman elija las figuras del viajero y del traductor como protagonistas de la novela.[3] En la persona de Hans, tal como en la biografía del autor, se condensan los aspectos problemáticos del habitante de las "concepcion[es] abierta[s] y fragmentada[s] del yo" (Vidal Claramonte 2007: 46) en fase de negociación continua con una alteridad (Camps 2008: XXV; Arrojo 1993: 67) que le concierne. En compañía de Sophie, prometida a un joven de una familia que pertenece a la flor y nata de la ciudad, traduce textos de la época con el proyecto de publicar una antología de poesía europea. Su connubio traductivo es

[3] Según Friera 2009 en el VdS "se teje el arte de la traducción en sentido amplísimo" pues no sólo Hans y Sophie traducen, sino la mayoría de los personajes de la novelas mencionadas.

July-December 2014
Vol. I, Issue 2
ISSN: 2284-3310

promotor y luego la excusa de los encuentros amorosos que tienen lugar a escondidas en la habitación de la posada donde Hans reside durante su estancia en Wandernburgo. Así traducción y erotismo son la misma cosa, pues la actividad de traducción se lleva a cabo durante los encuentros a solas de Hans y Sophie.

> Al principio, en las primeras sesiones, Hans y Sophie habían dudado si trabajar en las traducciones temprano y hacer el amor más tarde, o si empezar haciendo el amor para pasar, ya más calmados, a los libros. En un primer momento Sophie se mostró partidaria de demorar la zambullida en el catre, no por falta de ganas sino porque disfrutaba de la ansiedad de Hans y porque además había notado que, con la expectación carnal, ambos parecían más sensibles a las insinuaciones, los sobreentendimientos y las sugerencias de los poemas. Hans se había apresurado a abogar por el sexo como preámbulo de la lectura, no sólo por la urgencia que lo invadía al verse a solas con Sophie, sino también por el convencimiento de que ese estado flotante y beatífico que les dejaba el placer resultaba óptimo para atender a los detalles del poema. (VdS 374-375)

Mientras tanto, no faltan intensas discusiones sobre la naturaleza de la traducción y la fidelidad de una traducción frente a la manipulación impropia de los textos. En los momentos de separación, Hans y Sophie, intercambian cartas de amistad y amor donde ella envía besos políglotas (VdS 368) o donde aparecen fragmentos en lengua extranjera o traducciones poéticas que, como dicho – y me parece un detalle relevante – son todas traducciones del mismo Neuman. Los dos amantes ponen en práctica una actividad de traducción como "a most intimate act of reading", según la definición de Spivak (1993: 183), encontrando una lengua común:

> Así, sin proponérselo, fueron alcanzando un idioma común, reescribiendo lo que leían, traduciéndose mutuamente. Cuanto más trabajaban juntos más se daban cuenta de lo parecidos que eran el amor y la traducción, entender a una persona y trasladar un texto, volver a decir un poema en una lengua distinta y ponerle palabras a lo que sentía el otro. (VdS 301)

Entrevistado por Guerrero (2009) Neuman habla de la traducción como de la transformación de "un cuerpo verbal por medio del deseo de la palabra. Y el amor tiene mucho de traducción, de querer entender y malentenderse". Otra metáfora presente en el VdS es la de la traducción como puente (Bassnett 2002), pues esta es la función de Sophie para Hans: es ella quien le anima, gracias a las emociones del amor recíproco, a encontrar la traducción más

July-December 2014
Vol. I, Issue 2
ISSN: 2284-3310

adecuada para cada texto con el que se enfrentan.[4] Sin embargo, tratándose de un amor pasional (y no de un amor romántico), en el contexto de la novela su efecto es destructivo y provoca la separación de los amantes. Cuando Sophie ya no está a su lado, a Hans la lengua extranjera le parece "hostil, hermética, inconexa" (VdS 495).

La presencia de la traducción en *Hablar solos* (novela coral planteada con tres voces, la de Mario, enfermo de cáncer, la de su mujer Elena y la de su hijo Lito que tiene unos diez años) puede aparecer marginal con respecto al VdS, pues no hay un protagonista que ejerza de traductor. Sin embargo, destacan las numerosas traducciones por mano de Neuman a partir de textos de Virginia Woolf, Cynthia Ozick, Flannery O'Connor, por citar algunos. Más allá de las citas a otros autores, que representan una presencia importante también en CVsV y, obviamente – por la actividad de traducción – en el VdS, los personajes reflexionan en torno a la lengua, como por ejemplo sobre el uso de expresiones en desuso – "¿se sigue diciendo así, *ponerse de novios*?" (HS 39) –. Pero es sobre todo debido a la enfermedad de Mario que surge en Elena la necesidad de buscar la palabra "ayuda" en internet o de verificar el significado de "*velar* en el diccionario. La tercera acepción es absurda", dice Elena, "«Pasar la noche al cuidado de un difunto». Como si, en lugar de atender a las visitas, atendiéramos al muerto. Absurda y exacta" (HS 130). En otro momento Elena se pregunta "si un muerto puede tener *lugar*" cuando ya es la hora de *ir* a la muerte de su marido pero ese verbo también le resulta problemático pues, como dice, vive "instalada en ella", en la muerte (HS 141). No obstante el halo de la enfermedad impregne toda la narración, Elena intenta traducir como instrumento de autoanálisis y para encontrar sentido a una situación tan difícil. Es ella quien también se entrega a una pasión erótica con el médico de su marido que, de alguna forma, hace de puente entre la vida y la muerte, pues "el día que te dan el diagnóstico", dice Mario, "el mundo se divide inmediatamente en dos, el grupo de los vivos y el grupo de los que van a morirse pronto" (HS 109).[5] Mario y Elena están divididos por un diagnóstico, él condenado a la muerte, ella a la vida. Y en esta situación Elena necesita traducir las emociones al lenguaje corriente hasta "enumerar los distintos verbos que existen en español para nombrar un orgasmo" (HS 61-62).

[4] La metáfora del puente está explicitada en el texto en forma de un sueño hecho por Hans: "sueño con un puente colgante muy largo, voy cruzándolo y cuando estoy a punto de llegar al otro lado el puente empieza a soltarse por el extremo que tengo delante, entonces doy media vuelta y trato de llegar corriendo al otro lado, eso es todo [...] siempre me despierto antes de llegar o de caerme" (VdS 203).
[5] Para profundizar en el tema de la influencia que la enfermedad ejerce en el lenguaje véase Monti 2012.

July-December 2014
Vol. I, Issue 2
ISSN: 2284-3310

Para ir concluyendo, es posible afirmar que, como autor representativo de "una nueva generación de escritores [...] en movimiento entre fronteras culturales y nacionales" (Berry y Epstein *apud* Dagnino 2012: 2), Neuman se expresa en términos de "sensibilidad transcultural" (2012: 2), en la que se hace patente un proceso de reflexión de amplio alcance, antes que nada en torno a la lengua. Como hemos visto, en *Viajar sin ver* Neuman propone un recorrido en las variedades diatópicas del español de Latinoamérica, reflexionando a la vez sobre cuestiones culturales y lingüísticas. Los asuntos problemáticos de la lengua y la cultura se tematizan luego en la escritura narrativa de *El viajero del siglo*, abriendo a una idea de interconexión cultural que genera textos originales "que han surgido como resultado de un proceso traductor en el ámbito de la creación" (Sales Salvador 2004 *apud* Vidal Claramonte 2007: 9). Finalmente, merece la pena mencionar la consagración de Neuman en el olimpo de los escritores pertenecientes a la *World Literature* o literatura mundial:[6] en esta óptica, su obra puede ser definida como una obra de ficción transcultural al hacerse cargo de la expresión de una visión cultural y lingüística que atañe la identidad misma del escritor migrante.

[6] Cfr. la Revista *World Literature Today*, volumen 88, número 3, mayo 2014, dedicado a Andrés Neuman, http://www.worldliteraturetoday.org/2014/may-august.

July-December 2014
Vol. I, Issue 2
ISSN: 2284-3310

Bibliografía

ARROJO, Rosemary (1993), *Traduçao, Deconstruçao e Psicanálise*, Rio de Janeiro: Imago.

BASSNETT, Susan (2002), "La traducción como remembranza", en Román Álvarez (ed.) *Cartografías de la traducción del post-estructuralismo al multiculturalismo*, Salamanca: Almar, pp. 59-76.

BHABHA, Homi K. (1994), *The Location of Culture*, London and New York: Routledge.

CAMPS, Assunta (2008), "Lo uno y lo diverso: traducibilidad y mediación cultural en tiempos globales" en Assumpta Camps y Lew Zybatow (eds.), *Traducción e interculturalidad. Actas de la Conferencia Internacional "Traducción e Intercambio Cultural en la Época de la Globalización"*, mayo de 2006, Universidad de Barcelona-Frankfurt am Mein: Peter Lang, pp. XXVII-XXIX.

CARBONELL I CORTÉS, Ovidi (1997), *Traducción, exotismo, poscolonialismo*, Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.

DAGNINO, Arianna (2012), "Comparative literary studies in the twenty-first century: towards a transcultural perspective?", University of South Australia. https://www.academia.edu/2232537/_Comparative_literary_studies_in_the_twenty-first_century_towards_a_transcultural_perspective

FAVA, Francesco (2012), "La biblioteca del traduttore. *El viajero del siglo* di Andrés Neuman", en Elisabetta Sarmati e Simone Trecca, *La biblioteca dello scrittore. Percorsi intertestuali nella narrativa spagnola contemporanea*, Roma: Edizioni Nuova Cultura, pp. 151-173.

FRIERA, Silvina (2009), "Esta es una generación de ciudadanos fugitivos", entrevista a Andrés Neuman, *Página/12*, 4 de julio de 2009.

GUERRERO, Pedro Pablo (2009), "Andrés Neuman y su novela de Alemania", entrevista a Andrés Neuman, *El Mercurio de Chile,* 5 de julio de 2009.

LÓPEZ, Ángeles, (2009), "Penthouse conversa con Andrés Neuman", entrevista a Andrés Neuman, *Penthouse*, 378.

MARTÍN RUANO, M. Rosario (2007), "Introducción: hacia nuevas éticas de la traducción en la era post-babélica", en Mª del Carmen África Vidal Claramonte, *Traducir entre culturas. Diferencias, poderes, identidades*, Frankfurt am Main: Peter Lang, pp. 7-24.

MONTI, Silvia (ed.) (2012), *Malattia e scrittura. Saperi medici, malattie e cure nelle letterature iberiche*, Caselle di Sommacampagna (Verona): Cierre.

MORA, Vicente Luis (2012), "17 apuntes sobre *El viajero del siglo*, de Andrés Neuman", en Ana Gallego Cuiñas (ed.), *Entre la Argentina y España. Espacio transatlántico de la narrativa actual*, Madrid-Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert, pp. 397-407.

NEUMAN, Andrés (2003), *Una vez Argentina*, Barcelona: Anagrama.

NEUMAN, Andrés (2006), "La traducción", en *Alumbramiento*, Madrid: Páginas de Espuma, pp. 143-145.

NEUMAN, Andrés (2007), *El último minuto*, Madrid: Páginas de Espuma.

NEUMAN, Andrés (2009a), *El viajero del siglo*, Madrid: Santillana.

NEUMAN, Andrés (2009b), "Ficticios, sincronizados y extraterrestres", Discurso de recepción del Premio Alfaguara, en *El viajero del siglo*, Madrid: Santillana, pp. 537-545.

NEUMAN, Andrés (2010), *Cómo viajar sin ver. (Latinoamérica en tránsito)*, Madrid: Santillana.

NEUMAN, Andrés (2011), *El fin de la lectura*, Santiago: Cuneta.

NEUMAN, Andrés (2012), *Hablar solos*. Madrid: Santillana.

NEUMAN, Andrés (2013), "La frontera como lengua poética", *Ínsula* 793-794, pp. 42-44.

SERAFIN, Silvana (2014), "Letteratura migrante. Alcune considerazioni per la definizione di un genere letterario", *Altre modernità*, 6, pp. 1-17.

SPIVAK, Gayatri (1993), *Outside in the Teaching Machine*, London: Routledge.

TYMOCZKO, Maria (2003), "Ideology and the Position of the Translator: in What Sense is Translator «In Between?»", en María Calzada, *Apropos of Ideology – Translation Studies on Ideology – Ideologies in Translation Studies*, Manchester: St. Jerome, pp. 181-201.

VIDAL CLARAMONTE, Mª del Carmen África (2007), *Traducir entre culturas. Diferencias, poderes, identidades*, Frankfurt am Main: Peter Lang.

Enlaces web

Enlace 1: http://www.andresneuman.com/entrevistas.php

Mise en abyme
International Journal of Comparative Literature and Arts

July-December 2014
Vol. I, Issue 2
ISSN: 2284-3310

No Hamlet, Two Hamlets: the Shakespearean Tragedy Directed by Carmelo Bene and Celestino Coronado

Armando Rotondi
Nicolaus Copernicus University in Torun

Abstract: The Italian artist Carmelo Bene and the British director Celestino Coronado have worked intensively on Shakespeare and in particular on *Hamlet*, but giving opposing interpretations of the work. In his *Un Amleto di Meno* (1973), Carmelo Bene, taking as starting point Jules Laforgue's *Hamlet, ou les suites de le pitié filiale* (1877), redefines the drama of Hamlet,refusing to see him as a man who wants to escape his destiny. In Bene's adaptation, Hamlet disappears from the stage. By contrast, Celestino Coronado, in his film version in 1976, underlines the presence of Hamlet on the screen, casting twins, Anthony and David Meyer, in the role and working on the idea of a Shakespearean *Doppelgänger*. This paper aims to analyze the specific elements of the two adaptations of *Hamlet*, in which there is the common presence of the Lacanian psychoanalysis.

Key Words: Adaptation, Carmelo Bene, Celestino Coronado, Shakespeare, *Phoné*, Lacan, Psychoanalysis, Laforgue, *Doppelgänger*.

*****

This article will discuss cinematic and television adaptations of the Shakespearean repertoire. I will examine two versions made in the '70s, both conceptually belonging to the experimental, independent cinema; *Un Amleto di Meno* (*One Hamlet Less*, 1973) by Italian author Carmelo Bene and the British *Hamlet* (1976), adapted by Celestino Coronado.

These two works will be analysed together due to the particular relationship that they have with the character of the Prince of Denmark. This relation is so dissimilar in the two films that they seem almost opposite. Carmelo Bene works by removal, eliminating Hamlet from the stage in one of his Shakespearean adaptations. Celestino Coronado, on the other hand, puts on the screen, and at the same time, two 'Hamlets', interpreted by the identical twins, Anthony and David Meyer.

July-December 2014
Vol. I, Issue 2
ISSN: 2284-3310

1. Carmelo Bene and *Hamlet*

Before turning to Carmelo Bene's film version of *Hamlet*, it is necessary to focus briefly on the relation between Bene and Shakespeare.

Apart from *Hamlet*, the Italian actor-author-director tackled other several works, 'adapted from' Shakespeare: for the stage he directed and interpreted *Romeo e Giulietta* (1976), *Riccardo III* (1977), *Otello* (in 1978 as *Otello o la deficienza della donna* and in another version in 1985), *Macbeth* (1983 and 1996); There were also versions for television and radio: *Riccardo III (da Shakespeare) secondo Carmelo Bene* (1977), *Macbeth - horror suite* (1996) and *Otello o la deficienza della donna*, posthumously broadcasted in 2002 but filmed during the *mise-en-scène* in 1979, and radio adaptation of *Romeo e Giulietta* (1975) and *Otello* (1979).[1]

Focusing his attention on the television productions, in 2004 Alberto Soncini noted that "Carmelo Bene ha dimostrato come non si dia (o meglio, non si possa dare) l'*autore* di un testo e anche come sia necessario, prima di tutto, 'disimparare' e, infine, come non si possa altro che sottrarre e svuotare il testo medesimo. [...] In tal senso senso le apparizioni televisive hanno rappresentato l'imprescindibile corollario, a volte fortuito e imprevedibile, di questo fondamentale progetto" (Soncini 2004: 50).

He also points out: "Un'appendice, quella televisiva che, sulla scorta della teoria artaudiana, ha inteso nell'ordine, demolire alle fondamenta il teatro della rappresentazione (ma senza sostituirlo con il 'non-teatro', che a sua volta ne legittima e ne conferma esistenza e senso), liquidare le 'avanguardie storiche' e, con esse, la tirannia del testo e dei significati a vantaggio del proliferare infinito dei significanti. In altre parole, ha insegnato a *fottersene di Shakespeare*" (2004: 50).

The approach of "fottersene di Shakespeare" could perfectly apply to Bene's versions of *Hamlet* and *One Hamlet Less*.

The history of the Prince of Denmark was material for five stage versions that Bene made in about thirty years with different variations and different sources of inspiration (the main one

[1] On Carmelo Bene and Shakespeare's plays see Bartalotta 2000.

was that of Jules Laforgue). Apart from *One Hamlet Less*, Bene produced at least three others stage versions, including *Homelette for Hamlet: operetta inqualificabile* (1987), and radio adaptations.[2]

One Hamlet Less is, within this context of three decades of Shakespearean productions, characterized by a continuous process of re-writing of the role of *Hamlet*. This represents an important development within Bene's project of demolition and abandonment of the theatre of representation. *One Hamlet Less* is his last film for the cinema and is different to the point of being almost antithetical to his previous works, such as *Nostra Signora dei Turchi* (1968). It is full of images, 'visions' of great impact and, as Bene used to say, of 'several voices'.

The credits of *One Hamlet Less* acknowledge that the screenplay is adapted not only from Shakespeare's masterpiece, but also from Jules Laforgue's *Hamlet, ou les suites de le pitié filiale* (1877). Here, the French poet and writer shows Claudio killing his brother, the King and father of Hamlet, and becoming the lover of the queen, but also shows a Hamlet who is not interested in revenge but who would rather stage a drama in Paris.

As regards Carmelo Bene and Shakespeare in Italy, John Francis Lane writes: "He presented Hamlet as a travelling player who was engaged for most of the performance packing bags at Elsinore to go on tour to Paris" (Lane 1979: 306).

This is a consideration that, although exact, could be considered very narrow because it does not take into consideration the fact that it is in the character's lack of interest in revenge that is the sign of the physical removal of Hamlet from the stage.

Serializing Bene's adaptations of Hamlet, through the various versions for theatre, television, film and radio-CD, Alessandro Bertani notices that Bene never felt obliged to fathom or to enrich the work (Bertani 2004: 44). These versions represent, instead, a search for the satiric vacuum, for the *phoné* or the eternal sound which are typical of Bene's poetics and far from the character of Hamlet in the written tradition.

It must not be forgotten that for Carmelo Bene, to quote his aphorism, "lo scritto è il funerale dell'orale, è la rimozione continua dell'*interno*" (Bene 2002: V).

The influence of Jules Laforgue in Bene's removal and in the elimination of the myth of Hamlet seems obvious and necessary. We are faced with a mythological circuit founded "sui valori della 'pietà filiale', dell'onore antico e su quelli dell'Io costruito sui fantasmi della *scrittura*" (Grande 1973: 155), considering the film as an attack on established duties, required by a

[2] On Carmelo Bene and Shakespeare on stage see Petrini 2004. In his book, Petrini analyses the different versions of *Hamlet* which Bene adapted for the stage in 1962-1975.

metaphysic of writing, substantiated in the tradition and in the uncritical unacceptability of the comedy of myth, seen as a game of repressive and pervasive writing.

In this context, primary importance must be attached to the role of Hamlet's dead father, to his ghost and to his appearance to the Prince of Denmark. Hamlet, after the revelation in a dream about his father's death, reflects on what happened and what to do. The drama of the protagonist is not what is familiar in the well known literary tradition, but, in Bene's opinion, it is more the drama of "a moment", when the whole story itself becomes a ghost (that of the father), the key-note for Hamlet's entire life. It is the father that poses the dilemma of 'To be or not to be', a dilemma that has been made clear, implicitly, since the beginning. Hamlet has to decide whether to be forced *to be* without *existing* or the have the *knowledge* of *not being* (while, however, he *exists*).

Hamlet imagines that "l'orrido, orrido, orrido evento" has happened and immediately discovers the aesthetic pleasure of it. So he is torn between the freedom of aesthetic enjoyment and literary fame, and the duty of *filial piety*, that, however, he wants to concretize not into revenge, but into making it the subject for an art work, matter for poetry and theatre.

In this way, Bene's Hamlet rebels against the repetition of acts consecrated by tradition and literature, or of the *literary alienation*, as Grande writes: so the character, who wants not to be subordinated any more to the literary forms of his existence, discards Ofelia, always semi-naked, wearing nurse's headgear and thick glasses, and her love, repeated every day, without renewal. Hamlet prefers to leave for Paris with Kate, the Prima Donna of his company, and, above all, he shreds the sheets of the Shakespearean monologues, kept in his library. In *One Hamlet Less*, the disintegration of the text con be observed, with, for example, the most famous monologues (again 'To be or not be') declaimed by Horatio, to whom Hamlet has delivered the first page that he shredded.

It is impossible for Hamlet, however, to save himself from the dissolution, from the death to which he is condemned by the myth and by the literary circle waiting for him. He cannot deny the literary sense of the already written, which is, for Bene, the death of the oral. The whole is reduced to a simple 'one Hamlet less'.

Carmelo Bene has always considered himself as a 'Hamlet of the 20th century' and, in his mind, this character is a symbol, the image of the most honest men of theatre, because he denies himself to the stage but becomes the stage himself, author-character-actor who reflects on

July-December 2014
Vol. I, Issue 2
ISSN: 2284-3310

himself, who parodies himself, who psychoanalyses himself, in a Lacanian way, joking on his role of avenger and preferring that dreamer singer-actor.

In depriving the stage of Hamlet's literary tragedy, Bene continues his path of purification of the literary text, working on deprivation, producing as a final outcome *Hamlet suite* (1994), almost a CD version of Hamlet's 'drama of the moment', with only voices and thus without pictures. Bene's course aims to get to the 'teatro della *phoné*' that can be understood as the achievement of the visual effect of the surface, the main research conducted by Carmelo Bene on the stage: a very particular use of the voice, the research on the sound and on voice amplification, using the microphone. Gaetano Luporini, an assistant of Bene, states: "Carmelo Bene crea la forma phoné, corredata da una sofisticatissima strumentazione audio con risultati sonori mediamente improntati ad una intensità che supera assai il livello fonico di una normale recitazione" (Luporini 1995: 168).

Bene himself explains his *modus operandi*:

> Nel mio primo decennio scenico, senza nemmeno il filo d'un microfono, mi producevo *come* dotato d'una *strumentazione fonica amplificata* a venire, esercitando le medesime costanti orali d'una ricerca elementare irrinunciabile: la *verticalità* (metrica e prosodia) del *verso* (e del verso libero), gli accenti interni nel *poema in prosa*, il canto *fermo* (dal gregoriano al *lied*, di contro al belcantismo vibrato), il *parlato d'opera*, l'*intenzione* musicale, la *dinamica* e le *(s)modulazioni* di *frequenza* nelle contrazioni diaframmatiche, la non mai abbastanza studiata *cura dei difetti*, l'*ampiezza* del *ventaglio timbrico* e le *variazioni tonali*, lo *staccato*, l'emissione (petto-maschera-testa-palatale) della voce, etc., ma sempre costringendo altezze e picchi (dentro) il diagramma monotòno della *fascia armonica* (a rivestire dell'alone il suono) e del *basso continuo* mai disinserito; l'inspirazione e il fiato trattenuto, il guizzare vocalico esasperatamente tratteggiato a dissennare la frastica del lògos (fin dalla prima edizione del *Pinocchio* come infortunio sintattico): donde quel *recitarsi addosso*, *magico* che non sfuggì ai più sensibili ascoltatori. Una palestra fondamentale, questa, "pre-amplificata" come in un *campo lungo*; ancora meno, a volte: quasi un delirio (dis) articolato dietro un cristallo. (Bene 2002: XXXIII-XXXIV)

Inside *phoné* theatre there is a 'being' and a 'not being' or an 'expression' and 'contemplation', as Luporini states. Bene, and more precisely his voice, rises in the solitary tragedy of his being and of his existence, and, with a coincidence of presence and absence, exorcises the figure of the Ego-subject. This is a concept that Y. Brunello, quoting Umberto Artioli, considers modelled on a vision of life and art very close to that established by Paul Fort, by Lugné-Poe and other French symbolist artists and theorists in the late XIX and the early XX century.

July-December 2014
Vol. I, Issue 2
ISSN: 2284-3310

2. *Hamlet* by Celestino Coronado

If Bene denies the tragedy of Hamlet, Celestino Coronado focuses his version on multiplication. Realized with a paltry budget of £2,500 for the Royal College of Art (London), in 1976 and presented at the London Film Festival, Coronado's adaptation of *Hamlet* is based on the concept of the double. The character of Hamlet is one, but doubled for two actors, Anthony and David Meyer, physically identical. The same lead actress, Helen Mirren, performs two character, Ophelia and Hamlet's mother Gertrude in an explicit vision of the Oedipus complex. But, in addition, the whole film is full of elements that refer to the theme of the *Doppelgänger* and the dichotomy dream/nightmare.

In Coronado's work, Kenneth S. Rothwell sees almost an application of the method that Roland Barthes applied to Balzac's short-story *Sarrasin* in *S/Z*: in that case, the French philosopher considered the experience of reading and the relationship of the reader with the book as a subject in relation with the movement of the language within the text. In his view, the classical critics had never properly considered the reader, but the reader is the space where all the many aspects of the text meet each other. Indeed, the unity of a text lies not in its origin but in its destination. The study becomes the focal point and model for a literary criticism constructed on many levels, thanks to its analytical concentration on the structural elements that constitute the literary level. This study, done by Coronado almost following Barthes' way, de-segments and re-segments the text to focus itself on the dysfunctional connection of Hamlet with Ophelia and Gertrude, imagining a post-structuralist and post-modernist vision of the Shakespearean text (see Rothwell 2004: 193).

Daniel Rosenthal states: "As Hamlet lies in Mirren's lap during the ten-minute 'Mousetrap', we accept, without editing or elaborate trick photography, that both characters co-exist in the same shot. The impression that disgust and desire for Gertrude have so infected Hamlet's feelings for Ophelia that he can not distinguish between the two women is overwhelming" (Rosenthal 2007: 36).

It is a version based on the concept of the double, which, in addition to its connections with Barthes, is also inspired by Lacan. Where the double is not only referential in the presence of two "Hamlets", the same (naked) ghost of his (their) father is a *Doppelgänger* himself, starring Anthony Meyer who is presented to a sleeping David, saying: "I am the father's spirit".

Again, as in Bene, Hamlet analyses himself, but, unlike Bene, he does it through the Shakespearean monologues that, in Bene's adaptation, were barely mentioned by Horatio.

In Coronado's version, the "To be or not to be" soliloquy is one, a real monologue, but with two characters, with David Meyer/Hamlet talking to himself, but talking at the same time to his *Doppelgänger* Anthony Meyer/Hamlet. Duplication of key elements creates a kind of circularity of the whole, a coincidence between the beginning and end, both "in thunder and lights with Hamlet stretched out on a white pallet, his face a death mask" (Rothwell 2004: 193).

Coronado will work again on Shakespeare, filming, with a higher budget, *A Midsummer Night's Dream* (1984) in a version by Lindsay Kemp and his company, with pantomime, ballets and opera to replace the Shakespearean text.[3]

3. Conclusions

The two cinematic versions of Carmelo Bene and Celestino Coronado can be inserted in a context of reading the Shakespearean production through experimental cinema and psychoanalysis. In Bene, with more consciousness, Hamlet is almost a "psychoanalyst" of himself and seeks in this way to escape his literary fate. In Coronado the psychoanalysis of the character happens because of the constant talking to himself, to his *Doppelgänger*, so that psychoanalysis is not conscious, but an expression of the dysfunction of the character, in a the dual and dichotomous contrast between repulsion and desire.

[3] On Celestino Coronado see again Rothwell 2004: 192-218, Collick 1989: 80-106, where the author analyses only Coronado's *A Midsummer Night's Dream*, compared to Derek Jarman's *The Tempest*, starring David Meyer as Ferdinando, son of Alfonso, King of Naples.

July-December 2014
Vol. I, Issue 2
ISSN: 2284-3310

Bibliography

ARTIOLI, Umberto (1990), *La ricerca impossibile*, Venezia: Marsilio.

BARTALOTTA, Gianfranco (2000), *Carmelo Bene e Shakespeare*, Roma: Bulzoni.

BARTHES, Roland (1970), *S/Z*, Paris: Ed. Du Seuil.

BENE, Carmelo (2002), "Autografia d'un ritratto", in *Opere. Con l'Autografia d'un ritratto*, Milano: Bompiani, pp. V-XXXVII.

BERTANI, Alessandro (2004), "L'infinito cartellone. Gli Amleti di Carmelo Bene", *Cineforum*, 437, Aug.-Sept., p. 44.

BRUNELLO, Yuri (2002), "Carmelo Bene tra espressione e contemplazione: appunti su un teatro della presenza e della crisi.", *L'Asino di B.* http://hal9000.cisi.unito.it/wf/ATTIVITA_C /Pubblicazi/L-asino-di/Archivio/2002---set/Bene.doc_pdfcvt.pdf

COLLICK, John (1989), *Shakespeare, Cinema and Society*, Manchester: Manchester University Press.

GRANDE, Maurizio (1973), *Carmelo Bene: il circuito barocco*, Roma: Società Gestioni Editoriali.

LANE, John (1979), "Shakespeare in Italy", *Shakespeare Quarterly*, Spring, p. 306.

LUPORINI, Gianni (1995), *Carmelo Bene: una voce polifonica*, Milano: Linea D'Ombra.

PETRINI, Armando (2004), *Amleto da Shakespeare e Laforgue per Carmelo Bene.* Pisa: ETS.

ROSENTHAL, Daniel (2007), *100 Shakespeare Films*, London: British Film Institute.

ROTHWELL, Kenneth (2004), *A History of Shakespeare on Screen – A century of film and television*, Cambridge: Cambridge University Press, 2004.

SONCINI, Alberto (2004), "Fottersene di Shakespeare. Carmelo Bene in televisione", *Cineforum*, 437, Aug.-Sept., p. 50.

Mise en abyme
International Journal of Comparative Literature and Arts

July-December 2014
Vol. I, Issue 2
ISSN: 2284-3310

Félix Grande:
Taranto. Homenaje a César Vallejo

Elisa Sartor
Nicolaus Copernicus University in Torun

Resumen: El presente artículo se propone examinar la relación entre el poemario de Félix Grande *Taranto. Homenaje a César Vallejo* y la obra de César Vallejo en el marco teórico de la intertextualidad y de la poética de la cita. El estudio se centrará especialmente en los vínculos entre el paratexto, esto es, los versos de Vallejo que Grande eligió como epígrafes para sus poemas, y los textos que componen *Taranto*. Además, se pondrán de relieve las estrategias textuales empleadas por Grande para intentar recrear el lenguaje de Vallejo en sus propios poemas.

Palabras clave: Félix Grande, *Taranto*, César Vallejo, intertextualidad, homenaje.

Abstract: This article explores the relationship between Félix Grande's *Taranto. Homenaje a César Vallejo* and the work of César Vallejo within the framework of intertextuality and the poetics of quotation. This study will focus on the connection between the paratext, i.e. Vallejo's lines chosen by Grande as epigraphs for his poems, and the texts contained in *Taranto*. Moreover, this essay will highlight the textual strategies implemented by Grande in order to try and recreate Vallejo's language in his own poems.

Keywords: Félix Grande, *Taranto*, César Vallejo, Intertextuality, Tribute.

*****

En 1961 Félix Grande escribió su primer poemario, *Taranto*,[1] en el que se propuso homenajear a César Vallejo; el libro se publicaría diez años después, en la primera edición de la poesía completa del autor, *Biografía*. La influencia de Vallejo en la obra de Grande fue enorme y se puede detectar en poemarios sucesivos también, por ejemplo en *Blanco spirituals*, galardonado con el Premio Casa

[1] Para un estudio pormenorizado de *Taranto* remitimos al capítulo que le dedica Lapuerta Amigo (1994: 78-99) en su volumen dedicado a la obra de Félix Grande, libro que además representa un logrado intento de proporcionar una mirada abarcadora a la producción poética de este autor en el contexto de la poesía española del siglo XX.

de las Américas en 1967. Según Prieto de Paula, autor del prólogo de la última edición de *Biografía*, "César Vallejo es un *alter ego* desiderativo para el autor, sujetos uno y otro de una tribulación colectiva" (Prieto 2011: 9). En efecto, Grande encuentra en los poemas de Vallejo muchas de las preocupaciones propias, en particular la reflexión sobre la precariedad de la condición humana y la evocación de la infancia (2011: 10). Además de esta proyección temática común, la fascinación por Vallejo se debe a su uso plástico de la lengua, a la subversión de la sintaxis y a la innovación léxica, que Grande intentará reproducir en algunos de los poemas de *Taranto*. Es este un aspecto central y recursivo en la investigación poética de Grande, sobre el que volverá pocos años más tarde en *Blanco spirituals* (Sartor 2014).

El objetivo de este artículo es justamente el de explorar la relación entre *Taranto* de Félix Grande y la poesía de César Vallejo en el marco de la intertextualidad y de la poética de la cita; desde luego, este trabajo se centra más en los ejemplos textuales que en el aparato teórico, sobre el cual nos limitaremos a dar unas líneas generales remitiendo a la abundante bibliografía crítica.

El neologismo "intertextualidad" fue acuñado, como es sabido, por Julia Kristeva[2] (1967: 440) en un artículo sobre Bajtin y desde entonces se ha venido aplicando de manera constante en la investigación literaria. Hay que recordar las aportaciones de Segre (1985: 361), quien define el texto como el tejido lingüístico del discurso, y de Lotman (1996: 109), quien aplica la noción de texto a la Cultura en su totalidad. Para una definición operativa de intertextualidad hemos elegido la de Martínez Fernández (2001: 45), quien define la intertextualidad como "la relación que un texto literario mantiene desde su interior con otros textos, sean éstos literarios o no".

Al hablar de intertextualidad entre textos de autores diferentes –la intertextualidad propiamente dicha– es oportuno tener en cuenta la distinción entre cita y alusión, siendo la primera una reproducción exacta de una porción de texto de otro autor y la segunda un fragmento que tiene una relación de semejanza pero no de identidad con el texto anterior.[3] Esta última, en particular, requiere la colaboración activa del lector para poder descifrar los indicios, colaboración que establece una relación de complicidad entre autor y lector. Por otra parte, el papel del lector en la construcción del significado del texto ya había sido destacado por Michael Riffaterre en sus estudios de finales de los 70 y principios de los 80:

[2] Claro está que el uso de la intertextualidad en la práctica literaria es mucho más antiguo que su estudio sistemático, como subraya Martínez Fernández (2001: 114): "La intertextualidad no es [...] un fenómeno de nuestro tiempo, aunque sí lo son el concepto y los métodos de descripción y estudio teórico-crítico".

[3] Esta diferencia, que no pasó desapercibida ni a Genette (1982: 8) ni a Claudio Guillén (1985: 350), es resaltada también por Martínez Fernández (2001: 83). Para profundizar en las distintas estrategias intertextuales remitimos a dicho estudio, cuyo autor lleva a cabo un análisis muy oportuno del estado de la cuestión en la teoría de la literatura.

July-December 2014
Vol. I, Issue 2
ISSN: 2284-3310

> L'intertexte [...] est la perception, par le lecteur, de rapports entre une œuvre et d'autres qui l'ont précédée ou suivie. [...] L'intertextualité est le mécanisme propre à la lecture littéraire. Elle seule, en effet, produit la signifiance, alors que la lecture linéaire, commune aux textes littéraire et non littéraire, ne produit que le sens. (Riffaterre 1980: 4)

Estas consideraciones nos acercan a un ensayo de Susana Romano Sued de 2003, en el que la estudiosa hace hincapié en la idea de autor como lector, puesto que:

> la intertextualidad está estrechamente emparentada con la recepción productiva […] en la perspectiva que considera al autor como lector. […] Se trata de [un] proceso que involucra las operaciones de descubrimientos y redescubrimientos que los autores individuales y círculos de autores hacen de las obras de otros, que desencadenan procesos críticos y creativos a la vez. (Romano Sued 2003: 158-159)[4]

En este sentido, conviene recordar que Félix Grande fue uno de los primeros lectores españoles de la obra de Vallejo, que en la península se editó de forma fragmentaria hasta 1976.[5] Algunos poemas aparecieron en *Espadaña* a partir de 1946[6] y *Cuadernos Hispanoamericanos* empezó a dedicarle atención crítica en 1948.[7] Sin embargo, habrá que esperar hasta 1960 para que una revista literaria publique un número monográfico sobre Vallejo, esto es, *Índice de artes y letras* de Madrid (n. 134).[8] La precocidad del acercamiento de Grande a la obra del peruano se debió a su contigüidad con los ambientes literarios de la capital, en particular con el entonces director de *Cuadernos Hispanoamericanos*, Luis Rosales,[9] y con Carlos Sahagún. Fue el mismo Sahagún, de

[4] Una consideración parecida ya había sido expresada por Jaime Gil de Biedma en 1982 en su nota biográfica en *Las personas del verbo*: "¿Por qué escribí? Al fin y al cabo, lo normal es leer" (Gil de Biedma 1982).
[5] Las primeras ediciones españolas de la obra completa de César Vallejo son las de la Editorial Laia (1976-77) y de Barral Editores (1978). La edición de la poesía completa de Vallejo a la que Félix Grande pudo probablemente haber accedido es la realizada por César Miró y publicada en dos impresiones (1949 y 1961) por la Editorial Losada (Buenos Aires), cuyos libros durante la dictadura franquista solían llegar a España y tener una circulación discreta aunque de forma clandestina, especialmente en las décadas de los 50 y 60.
[6] En concreto, el poema "Los desgraciados" (*Poemas humanos*) se publicó en el n. 22 (1946) y "Masa" (*España aparta de mi este cáliz*) en el n. 45 (1950).
[7] Entre las más tempranas aportaciones en *Cuadernos Hispanoamericanos* señalamos las de Leopoldo Panero (1948), de José María Valverde (1949) y de Antonio Fernández Spencer (1950).
[8] Para profundizar en la recepción de César Vallejo en España y en las ediciones de su obra remitimos a dos detalladas contribuciones de Francisco Martínez García publicadas en *Cuadernos Hispanoamericanos*: Martínez García, 1992 y Martínez García, 1988 respectivamente. Asimismo, señalamos como dato de interés que el propio Félix Grande, que empezó a trabajar en *Cuadernos Hispanoamericanos* en 1961 bajo la dirección de Luis Rosales y que se convertiría a su vez en director de la revista de 1983 a 1996, coordinó el homenaje a Vallejo con ocasión de los cincuenta años de su muerte (monográfico en dos volúmenes: n. 454-455 y n. 456-457).
[9] De hecho, en 1949, Rosales fue uno de los participantes en el homenaje recordatorio a Vallejo en el n. 39 de la revista *Espadaña* junto a Victoriano Crémer, Eugenio de Nora, Leopoldo Panero, José María Valverde y Luis Vivanco.

hecho, quien en 1961 dio a conocer la poesía de Vallejo a Félix Grande, recién empleado como corrector de pruebas en la revista (Lapuerta Amigo 1994: 63-64). Un año más tarde, Félix Grande publicaría en las páginas de *Cuadernos Hispanoamericanos* un adelanto de su poemario *Taranto*.[10]

Taranto es un libro bastante breve que se compone de un primer poema en forma de discurso dirigido a Vallejo, escrito en un tono de conversación íntima, de tú a tú ("Vuelves / se diría que vuelves / hijo pródigo del tiempo / y hermano pródigo, hermano / menor mayor y Vallejo" [Grande 2011: 35]); tras esta introducción aparecen diez poemas más, cada uno precedido por un epígrafe que consiste en la reproducción de algunos versos del homenajeado. Nos ha parecido de especial interés estudiar caso por caso la relación que se establece entre el paratexto, es decir, los versos de Vallejo citados en el epígrafe, y el poema de Grande al cual se acompañan. Muy a menudo este enlace es de tipo temático, puesto que el epígrafe sugiere una atmósfera que acaba por contagiarse al poema de *Taranto*, o un núcleo conceptual o semántico que luego Grande desarrolla de manera relativamente autónoma.

En este limitado análisis del paratexto nos detendremos tan solo en dos poemas, que hemos elegido por parecernos significativos los procedimientos empleados por Grande en sendos casos. El primero, titulado "El ojo enorme de tu sepultura" (Grande 2011: 38-39), lleva por epígrafe el verso "Salud, oh creadores de la profundidad!" del poema "Los mineros salieron de la mina" de César Vallejo (2008: 457),[11] sin embargo el texto no construye una correspondencia con este poema en concreto, del cual difiere incluso por el tema tratado. La referencia en este caso es algo más sutil y ha de buscarse en el título de la obra, *Taranto*. Desde luego, el taranto es un palo flamenco cuyo origen se halla en el cante de los mineros almerienses, según lo expuesto por el mismo autor en su *Memoria del flamenco* (Grande 1999: 303).[12]

[10] Sin embargo, los tres poemas publicados en *Cuadernos Hispanoamericanos* como "Taranto", cuya nota a pie de página reza "Tres poemas del libro de igual título, homenaje a César Vallejo", serán descartados por su autor y no entrarán a formar parte de la versión definitiva del libro. Los poemas son "Romería triste", "Mariela rescoldito" y "Vals".

[11] Citamos por la edición de la obra completa realizada por Ricardo Silva-Santistenban (Vallejo 2008). Sin embargo, mantenemos la partición tradicional en *Poemas humanos* y *Poemas en prosa*, que en cambio ha sido alterada por este crítico, quien prefiere distinguir entre *Poemas sin fecha* y *Poemas fechados*, perteneciendo en su ordenación ambos grupos a *Poemas 1923-1938*.

[12] En su ensayo, Grande subraya la oscilación terminológica entre 'taranto' y 'taranta' recopilando la orientación crítica de destacados musicólogos (Grande 1999: 303-307). Nótese que uno de los poemas de *Taranto*, el séptimo, se titula "Taranta": "en esta ruina de reseca madera de palosanto / pongo las manos, hago unos tonos de taranta, / miro la calle de este pueblo, polvorienta orfandad de idos veranos" (Grande 2011: 47-48).

July-December 2014
Vol. I, Issue 2
ISSN: 2284-3310

Desde un punto de vista textual, "El ojo enorme de tu sepultura", desde su íncipit, se relaciona de manera explícita con una composición de *Trilce*, la número XXIII. Compárense los fragmentos:

> César
> desde que tu espinazo cayó famosamente
> lejano de tahona estuosa […] (Grande 2011: 38)
>
> Tahona estuosa de aquellos mis bizcochos
> pura yema infantil innumerable, madre (Vallejo 2008: 298).

Además, en las líneas siguientes aparece una referencia clarísima a un texto de *Poemas humanos*, "Piedra negra sobre una piedra blanca":

> aunque ya no te pegamos con un palo
> ni tampoco también con una soga
> y si tuviéramos un húmero tuyo plantado en la maceta
> regaríamos su tuétano con savia de una hogaza (Grande 2011: 38)
>
> César Vallejo ha muerto, le pegaban
> todos sin que él les haga nada;
> le daban duro con un palo y duro
>
> también con una soga; son testigos
> los días jueves y los huesos húmeros,
> la soledad, la lluvia, los caminos… (Vallejo 2008: 419).

La referencia a este poema está corroborada por el verso "llueve en parís y llueve" (Grande 2011: 39), que es una alusión a la línea "Me moriré en París con aguacero" de Vallejo (2008: 419).

El texto de Grande no se limita a evocar estos dos poemas vallejianos, sino que crea una red muy amplia de referencias que abarcan toda la producción del peruano. Por ejemplo, un verso como "y los pezones de las catedrales amamanten tus flores" (Grande 2011: 39) parece aludir a tres poemas a la vez: dos de *Los heraldos negros*, respectivamente "Yeso" ("como en una enlutada catedral" [Vallejo 2008: 197]) y "Heces" ("Mis violentas flores negras; y la bárbara / y enorme pedrada; y el trecho glacial" [Vallejo 2008: 189]), además del poema XXXV de *Trilce* ("a la que celan sus dos pezones sin lúpulo" [Vallejo 2008: 316]). En concreto, lo que Grande trata de hacer, en este verso como en otros muchos diseminados por *Taranto*, es emplear un léxico

reminiscente de Vallejo –sobre todo en lo que se refiere a los sustantivos, tanto a los de uso frecuente como a los hápax–, aplicando por lo tanto una estrategia mimética basada en la adquisición semántica.

Desde luego, no vamos a poder examinar todas las citas, tanto expresas como encubiertas, sin embargo merece la pena mencionar por lo menos dos más. La primera está contenida en el verso siguiente a "y los pezones de las catedrales amamanten tus flores", es decir, "sigue muriendo ay sigue muriendo" (Grande 2011: 39). Se trata de un sintagma verbal que pertenece a una línea del poema XII, "Masa", de *España aparta de mi este cáliz*: "Pero el cadáver ¡ay! siguió muriendo" (Vallejo 2008: 587). La segunda, en cambio, –"oh vino que enviudó de esta botella" (Grande 2011: 39)– es una cita exacta de un verso de *Poemas humanos*, donde aparece entre signos de exclamación y con mayúscula inicial: "[…] ¡Oh vino que enviudó de esta / botella!" (Vallejo 2008: 472). De estos ejemplos, aunque limitados en número, ya se infiere un aspecto fundamental del libro de Grande, esto es, su carácter de homenaje "total", en el sentido de que la relación de intertextualidad se establece con la producción del peruano en su conjunto y no con un poema o con un libro en concreto.

El segundo poema de *Taranto* que queremos comentar en relación a su paratexto es "La rumia", cuyo epígrafe "Murió mi eternidad y estoy velándola" remite inmediatamente al conocido "La violencia de las horas" de *Poemas en prosa*. El poema de Vallejo está construido sobre la repetición anafórica de "Murió", como podrá comprobarse leyendo el texto reproducido a continuación:

> Todos han muerto.
> Murió doña Antonia, la ronca, que hacía pan barato en el burgo.
> Murió el cura Santiago, a quien placía le saludasen los jóvenes y las mozas, respondiéndoles a todos, indistintamente: "Buenos días, José! Buenos días, María!"
> Murió aquella joven rubia, Carlota, dejando un hijito de meses, que luego también murió a los ocho días de la madre.
> Murió mi tía Albina, que solía cantar tiempos y modos de heredad, en tanto cosía en los corredores, para Isidora, la criada de oficio, la honrosísima mujer (Vallejo 2008: 389).

El sintagma inicial del verso, "Murió", se repite nueve veces en total, hasta ser rematado por el verso que Grande utiliza como epígrafe.

De ahí que el íncipit del poema de Grande "…y el abuelo con su pecho de tronco. / Ya no queda" (Grande 2011: 41) se pueda leer como "[Murió] el abuelo con su pecho de tronco",

gracias a los puntos suspensivos iniciales. Por lo tanto, el texto de Grande constituye una prosecución natural del poema de Vallejo. Además, desde un punto de vista temático, la composición de Grande se relaciona muy de cerca con la del peruano, puesto que las dos hacen hincapié en la rememoración del pasado:

> …y el abuelo con su pecho de tronco.
>
> Ya no queda.
> Desde mañana! no he dejado de memorar
> el sol aquel, la piara veintenaria, sus balidos volviendo el cuello,
> el generoso macho que peleaba hasta
> sangrarle la testuz, filósofo cabrío,
> el regreso, por caminos de polvo color de uva,
> hacia casa, donde la puerta se abría sola cuando
> sonábamos llegando; ya
> no queda, sino así, de papel,
> cuyas son nuestras lápidas en vida (2011: 41).

Hay que tener en cuenta que la transfiguración poética del hogar es un tema compartido por ambos poetas, y esto es evidente tanto en la composición que estamos analizando, como en la obra global de los dos autores.[13] Nótese, de paso, la distorsión temporal, el pasado que se enrosca en el futuro ("Ya no queda. / Desde mañana!"), tan típica de la escritura de *Trilce*: "El traje que vestí mañana / no lo ha lavado mi lavandera" (Vallejo 2008: 275).

Otro aspecto que es preciso subrayar es la adopción por parte de Grande de procedimientos vallejianos para crear imágenes sintéticas a partir de metáforas no usuales. Por ejemplo, en el fragmento

> vendimiadas todas las ubres,
> comulgado el cubo hasta el borde, pátina colmada,
> padre se recuesta fumando contra un saco de pulpa (2011: 41)

es evidente el intento de describir el cubo lleno de leche a través del paralelismo entre su superficie blanca, lisa y redonda y una hostia, evocada por el verbo "comulgar".[14] Nótese, además, el sustantivo "padre" en función no vocativa sin el artículo correspondiente: se trata de

[13] A este respecto merece la pena recordar una de las últimas obras de Félix Grande, la novela de base autobiográfica *La balada del abuelo Palancas* (2003), que recuenta la historia de su familia a lo largo del siglo XX.
[14] En este caso concreto, la intención de construir una imagen típicamente vallejiana fue confirmada por el mismo autor durante una conversación acontecida en 2011 en Verona.

un recurso que trae a la memoria un conocido verso del poema III de *Trilce*, "Madre dijo que no demoraría" (Vallejo 2008: 270). De igual manera, el uso insistente de esdrújulas, no solo en este poema sino a lo largo del libro entero, ayuda a establecer una sonoridad y un ritmo vallejianos.

Por otro lado, Grande emplea también recursos de creación léxica propiamente trílcicos. Por ejemplo, el verso "Pensar que todos éstos son mi hesido" (2011: 40) contiene un pretérito transformado en un sustantivo con alteración en la grafía ("hesido" de "he sido"), que es reminiscente, además, de Quevedo ("soy un fue, y un será, y un es cansado"). El autor utiliza un procedimiento semejante en "por las orejas de mivuestro siglo, sonando" (2011: 49), donde los dos posesivos se fusionan a nivel gráfico. Una transgresión lingüística de signo distinto se produce, en cambio, en los versos "¡Bonita tarea la de ir / por los rincones, yoando, hojeando / mi vida en rústica, que ya cuelga hilos" (2011: 49), en los que el pronombre personal "yo" se muda en el gerundio de un verbo inventado, "yoar". Esta técnica le permite a Grande construir una imagen en la que condensa la idea de la exploración del sujeto en la ficción poética, apostando por una rehumanización del arte.[15] Asimismo, en el poema "Nevermore, dijo el cuervo" (2011: 53-54) asistimos a la creación de neologismos verbales como "dulceaba" ("¿Y nunca más saborearemos / nuestro aquel caramelo, que dulceaba al día / de mañana, anticipo en la lengua") y "rituar" ("en vez de rituar nuestra anual visita"), y de neologismos adverbiales también, por ejemplo "cuestamente", en "Cuesta creer lo que es cierto, ciertamente, cuestamente, sin duda".

Una analogía de tipo estructural puede vislumbrarse entre el poema "Diana" de Grande y "Traspié entre dos estrellas" de Vallejo. En efecto, ambos se construyen a partir de una repetición anafórica de carácter casi litúrgico que nos trae a la memoria las *Bienaventuranzas* del Evangelio de Mateo:

> Desayunémonos con una hostia de recuerdo
> sin encausar a ese alarido que nos quiere
> calzar de pantalones la piedad. Vengan
> conmigo a comulgar conmigo la hostia conmigo
> los santos crucificados sobre Ciempozuelos,
> los que se purgan con un sorbo de lágrimas de mujer,
> los que cojean bajo sus legajos,
> los que al abrir el pan descubren que hoy tampoco traía lima,
> los que despiden, enfermos de estación,

[15] La tendencia hacia la rehumanización en la poesía de Félix Grande ha sido destacada también por Lapuerta Amigo (1994: 93-99).

los que no reciben la carta,
los que se sientan frente al teléfono con provisiones,
los que en el tren no van ni vienen ni se trasladan,
los que llevan a su casa el suicidio de su amigo,
los que se arrugan ante un nombre amado… (Grande, 2011: 51)

¡Amado sea el que trabaja al día, al mes, a la hora,
el que suda de pena o de vergüenza,
aquel que va, por orden de sus manos, al cinema,
el que paga con lo que le falta,
el que duerme de espaldas,
el que ya no recuerda su niñez; amado sea
el calvo sin sombrero,
el justo sin espinas,
el ladrón sin rosas,
el que lleva reloj y ha visto a Dios,
el que tiene un honor y no fallece! (Vallejo, 2008: 498).

Como se puede observar, el texto de Grande enfatiza aun más su proximidad al Evangelio, calcando el estilo bíblico gracias al uso del pronombre plural ("Bienaventurados los pobres de espíritu, porque de ellos es el Reino de los Cielos. Bienaventurados los mansos, porque ellos poseerán en herencia la tierra. Bienaventurados los que lloran, porque ellos serán consolados…" Mt. 5, 3-5). A nivel temático esta solución le permite, por un lado, subrayar la dimensión colectiva del sufrimiento humano y, por otro, plantear la solidaridad como respuesta al desafío existencial.

Ahora bien, la cuestión que queda por abordar es la del planteamiento subyacente a *Taranto*. En concreto, ¿qué se proponía hacer su autor? Y desde un punto de vista crítico, ¿cómo se puede encasillar esta obra? La aplicación de la categoría de reescritura resultaría aquí algo problemática, puesto que Félix Grande en su breve poemario no reescribe una obra concreta de Vallejo, sino que entreteje un diálogo con la totalidad de su producción poética. Además, su intento carece de aquella intención manipuladora que está implícita en el acto de reescribir un texto y que es oportunamente destacada por Bassnett y Lefevere (1992: vii) en las líneas que siguen:

> All rewritings, whatever their intention, reflect a certain ideology and a poetics and as such manipulate literature to function in a given society in a given way. Rewriting is manipulation, undertaken in the service of power, and in its positive aspect can help in the evolution of a literature and a society.

Aunque algunos de los ejemplos citados en el ensayo de Lefevere (1992: 7-8) sean casos de reescritura que no aparentan una voluntad explícita de servir al poder, es cierto que todos

transparentan una disposición manipuladora de corte ideológico y/o poético que no es posible divisar en *Taranto*.

Tampoco nos parece acertado hablar de *pastiche* en el sentido que Genette (1982: 96-97) atribuye a este término, puesto que la operación llevada a cabo por Grande trasciende la mera imitación, configurándose más bien como un discurso a dos voces. Esta dualidad se construye como un mosaico en el que las teselas vallejianas orientan la lectura del texto de Grande, como se ha comentado en relación al poema "El ojo enorme de tu sepultura", cuyo epígrafe "Salud, oh creadores de la profundidad!" del poema "Los mineros salieron de la mina" de César Vallejo remite al cante taranto, y por ende al título del libro.

Si, por una parte, los fragmentos citados modifican el texto que los acoge, por otra su recontextualización los transforma y los "despierta", como oportunamente señala Micla Petrelli (2002: 83):

> Ma non per questo si può isolare la citazione in uno spazio periferico delle attività discorsive, credendola inoffensiva. Essa nascendo si separa, si slega, dal suo contesto di appartenenza che, da quel momento, non è più lo stesso. L'aver fatto di un'unità di discorso citazione, e di quest'ultima un nuovo vettore di senso, modifica la percezione del testo di origine, lo trasforma, lo "risveglia".

La conversación que Grande establece con la obra de Vallejo es bidireccional, ya que los textos citados responden a la convocación, reactivando una significación múltiple en el discurso. En palabras de Petrelli (2002: 83-84):

> C'è lettura, non solo scrittura, in ogni citazione, c'è incontro, contatto di due identità, una delle quali, quella anteriore, non ha il profilo di un convitato di pietra, di un estraneo, semmai dimora come un interlocutore accuratamente scelto, ma dalle mosse imprevedibili, con cui stabilire un dialogo, una relazione.

Y con esta afirmación que nos reenvía al comienzo de nuestro estudio, puesto que enlaza con las consideraciones de Romano Sued ("la perspectiva que considera al autor como lector") y de Jaime Gil de Biedma ("¿Por qué escribí? Al fin y al cabo, lo normal es leer"), nos aprestamos a concluir este breve trabajo, aventurando un sumario de la operación realizada por Félix Grande. En nuestra opinión, el autor de *Taranto* procuró desarrollar una escritura *desde* Vallejo y *hacia* Vallejo, a través de la cual Grande quiso señalar y fortalecer la afinidad temática que percibía entre su poesía y la del homenajeado, además de manifestar su más profunda admiración por él.

July-December 2014
Vol. I, Issue 2
ISSN: 2284-3310

Bibliografía

BASSNETT, Susan, LEFEVERE, André (1992), "General editors' preface", in André Lefevere, *Translation, Rewriting, and the Manipulation of Literary Fame*, London-New York: Routledge, pp. vii-viii.

FERNÁNDEZ SPENCER, Antonio (1950), "César Vallejo o la poesia de las cosas", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 14, pp. 387-398.

GENETTE, Gérard (1982), *Palimpsestes. La littérature au second degré*, París: Éditions du Seuil.

GIL DE BIEDMA, Jaime (1982), [Nota del autor], *Las personas del verbo*, Barcelona: Seix Barral.

GRANDE, Félix (1962), "Taranto", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 155, pp. 216-222.

GRANDE, Félix (1999), *Memoria del flamenco*, Madrid: Alianza Editorial.

GRANDE, Félix (2011), *Biografía (1958-2010)*, Barcelona: Galaxia Gutemberg.

GUILLÉN, Claudio (1985), *Entre lo uno y lo diverso*, Barcelona: Crítica.

KRISTEVA, Julia (1967), "Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman", *Critique*, 239, pp. 438-467.

LAPUERTA AMIGO, Paloma (1994), *La obra poética de Félix Grande*, Madrid: Editorial Verbum.

LEFEVERE André (1992), *Translation, Rewriting, and the Manipulation of Literary Fame*, London-New York: Routledge.

LOTMAN, Yuri (1996), *La semiosfera I. Semiótica de la cultura y del texto*, Madrid: Cátedra.

MARTÍNEZ FERNÁNDEZ, José Enrique (2001), *La intertextualidad literaria. (Base teórica y práctica textual),* Madrid: Cátedra.

MARTÍNEZ GARCÍA, Francisco (1987), "Introducción biográfica y crítica", en César Vallejo, *Poemas humanos. España, aparta de mi este caliz*, Madrid: Castalia, pp. 7-53.

MARTÍNEZ GARCÍA, Francisco (1988), "Bibliografía de César Vallejo y sobre César Vallejo", *Cuadernos Hispanoamericanos*, número monográfico "Homenaje a César Vallejo" (vol. II), 456-457, pp. 1065-1090.

MARTÍNEZ GARCÍA, Francisco (1992), "La recepción de Vallejo en España", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 502, pp. 7-20.

ORR, Mary (2003), *Intertextuality. Debates and Contexts*, Cambridge: Polity Press.

PANERO, Leopoldo (1948), "César Vallejo", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 2, pp. 299-300.

PETRELLI, Micla, "Il gesto della citazione", *Leitmotiv*, 2, 2002, 71-86. http://www.ledonline.it/leitmotiv/

PRIETO DE PAULA, Ángel Luis (2011), "Hueso de la calamidad, gasas de la misericordia. Prólogo", in Félix Grande, *Biografía (1958-2010)*, Barcellona: Galaxia Gutemberg, pp. 7-26.

RIFFATERRE, Michael (1980), "La trace de l'intertexte", *La Pensée*, 215, pp. 4-18.

ROMANO SUED, Susana (2003), *Travesías. Estética, Poética, Traducción*, Córdoba: FoCo Cultural.

SARTOR, Elisa (2014), "«La sorda eredità di affanno e furia». Un'introduzione a *Bianco spiritual* di Félix Grande", en Félix Grande, *Bianco spiritual*, traducción y edición de Elisa Sartor, Roma: Aracne [en prensa].

SEGRE, Cesare (1985), *Avviamento all'analisi del testo letterario*, Torino: Einaudi.

VALLEJO, César (1949 [1961]), *Poesías completas*, recopilación, prólogo y notas de César Miró, Buenos Aires: Losada.

VALLEJO, César (1991), *Trilce*, edición de Julio Ortega, Madrid: Cátedra.

VALLEJO, César (2008), *Poesías completas*, edición de Ricardo Silva-Santistenban, Madrid: Visor.

VALVERDE, Jose María (1949), "Notas de entrada a la poesia de César Vallejo", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 7, pp. 57-84.

VÉLEZ, Julio (1991), "Introducción", en César Vallejo, *Poemas en prosa. Poemas humanos. España, aparta de mi este caliz*, Madrid: Cátedra, pp. 11-70.

Mise en abyme
International Journal of Comparative Literature and Arts

July-December 2014
Vol. I, Issue 2
ISSN: 2284-3310

Reviews

July-December 2014
Vol. I, Issue 2
ISSN: 2284-3310

Ida Libera Valicenti, *Dalla Polis greca all'E-democracy*, Roma, Edizioni Nuova Cultura, 2014, ISBN: 978-88-6812-291-1.

Può apparire strano recensire un volume come *Dalla Polis greca all'E-democracy* di Ida Libera Valicenti in un *journal* dedicato a studi comparati. Tuttavia l'approccio utilizzato dall'autrice, dottoranda in Storia delle relazioni internazionali presso "La Sapienza" di Roma e già studiosa di Analisi del linguaggio politico all'Università del Salento, rende il lavoro perfettamente in linea in un'ottica comparata. Sin dal titolo, è evidente una metodologia che guarda a diversi aspetti che vanno dalla sociologia e all'antropologia della comunicazione sino alla storia, antica e contemporanea, finanche, sorprendentemente, alle arti performative e teatrali come risalta dall'introduzione: "[…] l'equazione politica-teatro, ovvero la natura drammaturgica della politica, fa parte della sua stessa storia. La rappresentanza richiama, inevitabilmente, la rappresentazione e la concreta messa in scena della volontà popolare da parte dei suoi rappresentanti. Le aule parlamentari e lo stesso spazio pubblico mediatizzato divengono luoghi di messa in scena della politica. Da sempre, coloro che governano ricorrono alla teatralità. La teatralità è uno degli strumenti per comunicare e, dunque, per fondare la propria legittimità e per segnalare la propria distanza dai governati, tanto nelle monarchie, quanto nelle democrazie moderne" (p. 8).

La comunicazione politica viene analizzata sotto vari punti di vista, in tre capitoli più una introduzione e una conclusione, partendo dalla retorica antica greca e latina, con una breve disamina sia dei concetti portanti dell'arte oratoria che dei profili dei suoi maggiori esponenti. Tuttavia, il capitolo, come anche i seguenti, è un continuo riferimento a dati storici di diverso periodo, ad esempio il dibattito tra Lincoln e Douglas alla vigilia della Guerra di Secessione Americana.

Di interesse maggiore, all'interno del volume, sono i capitoli 2 e 3 che danno risalto alle competenze specifiche dell'autrice, completamente a proprio agio nell'analizzare "La comunicazione politica nell'era dei mass media", con il passaggio dal *logos* all'immagine, e "La comunicazione politica nella galassia Internet". Nel primo dei due capitoli in considerazione, Valicenti si sofferma puntualmente sui vari aspetti del linguaggio politico, con opportuni riferimenti sociologici, antropologici, storici, come la nascita della ricerca sulla comunicazione politica in ambito anglosassone, databile al 1787 e alla Costituzione Americana, ma anche elementi prettamente letterari. Così, considera, nel paragrafo dedicato alle strategia di immagine,

July-December 2014
Vol. I, Issue 2
ISSN: 2284-3310

Niccolò Machiavelli come il primo a definire la politica un marketing citando vari punti de *Il Principe* nella versione curata da Melograni per i tipi della BUR. Porta avanti più volte in concetto di liturgia politica, ancor più che di rituali politici, districandosi nell'ambito dei *cultural studies*.

Nel terzo capitolo, "La comunicazione politica nella galassia Internet", Valicenti offre invece un'interessante riflessione sull'*e-democracy*, vista come promotore di un'informazione orizzontale e simbolo della ripresa della sovranità da parte del popolo, "fagocitata dalla democrazia rappresentativa dello Stato moderno".

Nell'insieme, il volume appare ben strutturato, con alcuni spunti di sicura rilevanza (ad esempio, il già citato rapporto teatro-politica, la liturgia politica, la videocrazia e il passaggio dal *logos* all'immagine), con un apparato bibliografico notevole, nonostante l'esiguo numero di pagine del libro, che prende in considerazione studi di grande risonanza (Bazzicalupo, Canfora, Castells, Costa, De Kerkhove, Mazzoleni e altri), fonti classiche antiche e non (da Cicerone a Machiavelli), articoli giornalistici, sino a materiale on-line. Un'analisi più approfondita, tuttavia, avrebbe potuto riguardare il capitolo sulla retorica nel mondo antico, forse un po' debole rispetto alle seguenti sezioni. Se nel capitolo 2 viene portato avanti un discorso sulle modalità e sulle prassi delle campagne elettorali moderne e contemporanee, questo aspetto è assente per quanto riguarda il mondo antico, mentre un confronto con le campagne elettorali greche o romane, citando ad esempio Weeber e altri, avrebbe reso il volume ancora più ricco.

Ornella Colandrea
(Università degli Studi di Bari Aldo Moro)

July-December 2014
Vol. I, Issue 2
ISSN: 2284-3310

Joseph Farrell, *Dario e Franca. La biografia della coppia Fo/Rame attraverso la storia italiana*, prima ed. italiana rivista e aggiornata, traduzione dall'inglese di Carlo Milani [*Dario Fo and Franca Rame. Harlequins of the revolution*, York, Methuen, 2001], Milano, Ledizioni, 2014, ISBN: 9788867051526.

Frutto del lavoro di Joseph Farrell, professore emerito all'University of Strathclyde di Glasgow (Scozia) e specialista di livello internazionale, questa biografia della coppia Dario Fo e Franca Rame si presenta come un'esposizione completa e originale, in linea con una ricognizione critica delle opere di due artisti che hanno caratterizzato gran parte del secolo scorso e gli inizi del nuovo, costituendo peraltro un vero e proprio fenomeno teatrale.

Nell'intento di restituire tutta la complessità di tale fenomeno nelle sue diverse componenti e in contrasto con una visione riduttiva che lo confini alla pura storia biografica, Farrell descrive la scrittura drammatica della coppia come manifestazione politica, sociale, antropologica e come espressione dell'identità di un'intera epoca teatrale. La prospettiva, infine, si allarga e si fa globale, includendo tutto il loro teatro quale evento artistico trans-culturale, rivelandone anche aspetti poco conosciuti e fornendo notizie precise e dettagliate delle varie e decisive fasi di una vicenda umana e artistica perlomeno singolare.

Il volume di Farrell è denso, per quantità di dati raccolti, solido e compatto in un'ottica omogenea, tutta incentrata su un comune denominatore storico-critico, individuare nelle opere realizzate dalla coppia il concorso di varie arti, per cui il libro assume l'aspetto di una ricerca totale; d'altronde, una tale angolazione prospettica del discorso si inscrive in una forma schiettamente interpretativa. Tutto ciò risponde al profilo di due artisti che hanno fornito segni certi di inventiva e attivismo culturali; due artisti strettamente legati, fin da giovani, a una progettazione creativa del tutto innovativa, anche se spesso censurati per la forte satira a sfondo sociale che esibivano in un'ampia gamma di vitalità testuali.

Le due storie biografiche, presentate in questo libro, si profilano con svariate sembianze: biografia esistenziale, intellettuale, sentimentale, artistica, ognuna complementare alle altre. Nondimeno il carattere biografico del libro si avverte di primo acchito, oltre che nel fervore appassionato di un impegno valutativo, nei riferimenti circostanziati a eventi, a incontri, a un lavoro, talvolta, di appunti utilizzati in un contesto in cui passato e presente si ricongiungono,

July-December 2014
Vol. I, Issue 2
ISSN: 2284-3310

propiziando una ulteriore conoscenza di fatti, situazioni ed esperienze. Il discorso biografico di Farrell, ricco di citazioni culturali, è da un lato proiettato su elementi molto precisi di una produzione artistica esaminata nell'oggettività di referenze storiche reali, dall'altro animato dall'intuitività dello studioso di qualità, che vive un suo trasporto soggettivo verso l'esperienza creativa di un'eccezionale coppia di artisti, con cui è stato in continuo contatto nel redigere questa biografia, riuscendo pienamente nell'intento di offrirci, così, un racconto nitido e lineare, impreziosito anche da un profondo sentimento amicale, che riesce peraltro a far emergere, con evidenza, anni difficili e persino dolorosi, ma pure anni prodigiosi, nei quali Dario Fo e Franca Rame hanno realizzato gran parte del loro teatro.

In definitiva, pur volendo precisare le coordinate entro le quali ha luogo la ricostruzione artistica e storica operata da Farrell, diremmo che la sua opera si colloca tra scienza e gusto, professionalità e umanità. Alla scienza appartiene l'ampia conoscenza dell'arte dello spettacolo, che apre alla visione di numerosi sentieri della cultura teatrale novecentesca; al gusto aderisce la partecipazione personale di uno studioso di alta competenza alla fascinazione dell'atto creativo, diffusamente affabulatorio, di Dario Fo e Franca Rame, da lui direttamente frequentati e che, spesso, vengono introdotti a parlare, sì che rievocazione storica e giudizio critico si saldano in una testimonianza di segno non solo esegetico ma addirittura (e perché no?) monumentale.

Giuseppina Scognamiglio
(Università degli Studi di Napoli "Federico II")

July-December 2014
Vol. I, Issue 2
ISSN: 2284-3310

Stefano Strazzabosco, *P.* Planh *per Pier Paolo Pasolini*, Venezia, Sinopia, 2014, ISBN: 978-88-9856-943-4.

P. Planh *per Pier Paolo Pasolini* è l'ultima fatica editoriale del poeta e traduttore Stefano Strazzabosco, che annovera tra i suoi lavori più recenti la traduzione italiana del penultimo libro pubblicato in vita da Juan Gelman, *L'accanito cuore amora*, uscito per i tipi de Il Ponte del Sale (Rovigo, 2014) e una silloge propria, *66*, pubblicata dalla stessa casa editrice nel 2013. Nel suo nuovo scritto Strazzabosco si confronta con la figura di Pasolini, al quale dedica un compianto in morte che programmaticamente dialoga con il celebre *Planh in morte del barone di Blacatz* di Sordello da Goito, una composizione in provenzale del secolo XIII, del quale riportiamo di seguito la strofa iniziale e la formula di chiusura:

> Planher vuelh en Blacatz en aquest leugier so,
> ab cor trist e marrit; et ai en be razo,
> qu'en luy ai mescabat senhor et amic bo,
> e quar tug l'ayp valent en sa mort perdut so;
> tant es mortals lo dans qu'ieu non ai sospeisso
> que jamais si revenha, s'en aital guiza no;
> qu'om li traga lo cor e que ·n manio ·l baro
> que vivon descorat, pueys auran de cor pro.
>
> […]
>
> Li baro ·m volran mal de so que ieu dic be,
> mas ben sapchan qu'ie ·ls pretz aitan pauc quon ilh me.
>
> Belh Restaur, sol qu'ab vos puesca trobar merce,
> a mon dan met quascun que per amic no ·m te. [1]

Strazzabosco ha scelto l'ottava come metro per il suo *planh*, la cui struttura ha numerosi punti di aderenza con il modello medievale, come si potrà notare confrontando questi versi con i frammenti citati in precedenza:

> Piangere voglio Pasolini ucciso
> con la camicia a righe all'Idroscalo,

[1] Il testo completo del *planh* di Sordello si può leggere alla pagina web dall'Università di Napoli "Federico II": http://www.rialto.unina.it/Sordel/437.24(Boni).htm.

July-December 2014
Vol. I, Issue 2
ISSN: 2284-3310

un giorno di novembre in un eliso
di fango, sangue, merda, sabbia e un palo
di calcestruzzo armato contro il viso
di un poeta indifeso: perché ammalo
di morte nera se non parlo e non dico
chi era il suo, chi è il mio nemico (p. 15).

[…]

Odieranno i padroni ciò che ho scritto:
sappiano ch'io li odio per diritto.

Bel Ristoro, se voi m'accoglierete
non patirò la fame né la sete (p. 19).

Come chiarisce l'autore nella nota conclusiva, il testo fu scritto dopo le dichiarazioni rilasciate da Pino Pelosi e Sergio Citti nel 2010 e raccolte dall'avvocato Stefano Maccioni e dalla criminologa Simona Ruffini (p. 33), testimonianze che gettano nuova luce sull'omicidio dello scrittore, confermando l'ipotesi, del resto già emersa nella sentenza di primo grado, che Pelosi non era da solo al momento del delitto.

Si rivela particolarmente incisiva la scelta di Strazzabosco di seguire l'impianto del componimento sordelliano che, giova ricordarlo, presenta elementi satirici propri del sirventese; difatti, attraverso l'elogio delle qualità del defunto, l'autore rimprovera ai baroni superstiti le loro manchevolezze, fino all'invito a cibarsi del cuore del morto per acquisirne il valore. Simile è la costruzione di *P*, il cui protagonista scagliandosi contro i poteri dello Stato "infame e canagliesco / che scrive le sue leggi con le bombe" (p. 19), denunciando i "frutti fecali / dell'Italia fascista, governata / da bande di assassini e assassinata" (p. 17) e "l'ombra ferale della dittatura / che rende vivi i morti e morti i vivi" (p. 17), eleva la figura di Pasolini, che sfida la censura avvertendo che "*Salò / è dappertutto, ora. Questo so*" (p. 19); analogo è l'invito rivolto a chi ascolta il compianto:

aprite il petto di Pier Paolo e in dono
mangiate un pezzo del suo rosso cuore:
zefiro torna, viene ancora maggio,
così ritorni anche il suo coraggio (p. 19).

L'omaggio a Pier Paolo Pasolini e il legame con Juan Gelman sono rafforzati dalla decisione di far seguire al testo del compianto sia la traduzione in friulano (ad opera dello Sportello della Lingua Friulana di Codroipo), sia una ben riuscita versione in spagnolo approntata

July-December 2014
Vol. I, Issue 2
ISSN: 2284-3310

dallo stesso Strazzabosco con la revisione di Marco Antonio Campos e di Yvonne Pulido Castrellón.

Gelman, a cui il volume è dedicato, è anche autore della breve postfazione "Fin dagli. Spara" (p. 31), scritta appena due giorni prima della morte. Non si dimentichi che il grande poeta, argentino di nascita ma messicano d'adozione, visse in prima persona la tragedia della dittatura militare di Videla, che gli strappò il figlio e la nuora, brutalmente assassinati. Questo riflusso della dimensione privata e pubblica dell'omicidio politico, sopraffazione ultima che si concretizza nell'annichilazione della voce dissenziente, altro non fa che avvalorare la citazione apocrifa "*Salò / è dappertutto, ora. Questo so*" che Strazzabosco fa pronunciare al suo Pasolini. Citazione che costituisce anche il leitmotiv dell'opportuna prefazione di Michele Presutto (pp. 9-10).

Uno degli elementi di pregio del libro è la serie di fotografie di Graciela Iturbide, artista che si situa indiscutibilmente tra i più importanti – e premiati – fotografi messicani contemporanei. La collezione di nove foto, realizzate nel 2008 e riprodotte per concessione dell'artista, ritraggono l'Idroscalo di Ostia nella sua anonima desolazione. Le immagini in bianco e nero di Iturbide, scarne e austere, impeccabilmente costruite, intessono con il testo poetico una conversazione a distanza fatta di allusioni e di assenze, di rimandi e di silenzi.

Un volume di notevole spessore poetico e artistico, *P.* Planh *per Pier Paolo Pasolini* si distingue per la raffinata sobrietà del progetto grafico di Giovanni Turria, che accompagna con eleganza i testi di Stefano Strazzabosco – e il lettore – in questo intenso viaggio tra Sordello e Pasolini, itinerario impreziosito dal contrappunto visivo dei lavori di Graciela Iturbide.

Elisa Sartor
(Nicolaus Copernicus University in Torun)